ИСКУССТВО КИНО

«Африка — Королевство слонов»

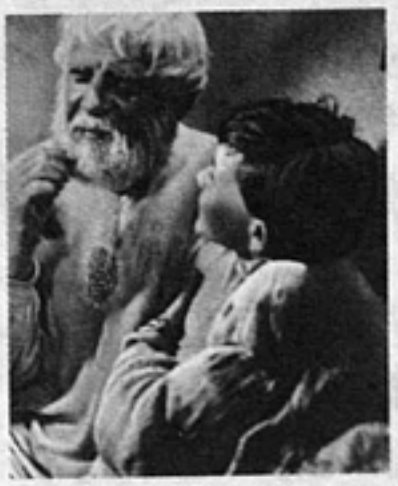
Режиссер Майкл Колфилд

Интервью с президентом корпорации IMAX

Ричардом Гелфондом читайте в рубрике «Опыт»

❑**КИНО ПАТРИАРХОВ: АНКОР, ЕЩЕ АНКОР! У ОДНИХ ТАЛАНТ ЕСТЬ, У ДРУГИХ НЕТ. ВОТ И ВСЕ РЕАЛЬНОЕ РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ РЕЖИССЕРАМИ. А ВОВСЕ НЕ ВОЗРАСТ...** *ВАЛЕРИЙ РУБИНЧИК* ❑**«ДОМ ДУРАКОВ»: ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ ГЛАВНАЯ ТЕМА КОНЧАЛОВСКОГО — СМЕШНЫЕ И СТРАШНЫЕ ОКСЮМОРОНЫ** *ДМИТРИЙ БЫКОВ* ❑**«КУКЛЫ»: ТРИ ИСТОРИИ КИТАНО НАТУРАЛЬНЫЙ КАТАРСИС И НЕЗАЗЕМЛЕННЫЙ УДЕЛ ВДРУГ СТАЛИ ДОСТУПНЫ ПРОСТЫМ ПЕРСОНАЖАМ КИНОБАЛАГАНА** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* ❑**БЕЗ ВОЗМУЩЕНИЯ НЕТ ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКИЕ УНИВЕРСИТЕТЫ УЖЕ ДАВНО ДОЛЖНЫ ОБУЧАТЬ НЕ СПЕЦИАЛЬНОСТИ, А ЭПОХЕ** *ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ* ❑**ВЕНЕЦИЯ-2002: СТИЛИЗАЦИЯ КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ ХУДОЖНИКИ ВСЕ ЧАЩЕ ПРИСВАИВАЮТ ЧУЖОЙ ОБРАЗ РЕАЛЬНОСТИ КАК КАНОНИЗИРОВАННУЮ ПРАВДУ О ВРЕМЕНИ** *НИНА ЗАРХИ* ❑**КЛАССИКА — ЭТО СОВЕРШЕНСТВО МОДЕРНА ЧЕМ ЧЕЛОВЕК АВАНГАРДНЕЕ, ТЕМ ОН КЛАССИЧНЕЕ** *АЛЕКСАНДР БАШИРОВ* ❑**ПРОСТЫЕ ИСТИНЫ РЕЖИССУРА — КАК Я ЕЕ ПОНИМАЮ — НЕ ДОЛЖНА БЫТЬ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ** *СТИВЕН СОДЕРБЕРГ* ❑**СКВОЗЬ «СТЕСНЕННУЮ СВОБОДУ» РАБОТА НАД ФИЛЬМОМ — ЭТО ПРИНУДИТЕЛЬНАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ В ДВИЖЕНИИ К РЕЗУЛЬТАТУ** *ЮРИЙ НОРШТЕЙН* ❑**КАК БУДТО МИРНЫЙ ПЕЙЗАЖ «А ОТКУДА ВЫ ВООБЩЕ ЗНАЕТЕ ПРО ФАШИСТОВ?» — «ОТКУДА?.. ИЗ КИНО»** *ЮРИЙ АРАБОВ*

СОДЕРЖАНИЕ



ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Папино кино»

6 ПЕТР ТОДОРОВСКИЙ:
«Мы преклонялись перед мэтрами»
Беседу ведет Тамара Сергеева

10 ВАЛЕРИЙ РУБИНЧИК:
«Смена поколений? Никакой трагедии в этом нет»
Беседу ведет Тамара Сергеева

15 ИГОРЬ МАСЛЕННИКОВ:
«Возраст творчеству не помеха»
Беседу ведет Наталья Мазур

23 ТАТЬЯНА МОСКВИНА
Ничего нет лучше хорошей погоды!
«Папино кино» и отечественная культура

РЕПЕРТУАР

33 ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ
Тридцать шесть с половиной
«Дом дураков», режиссер Андрей Кончаловский

36 ДМИТРИЙ БЫКОВ
Оксюморон, или С нами Бог
«Дом дураков», режиссер Андрей Кончаловский

41 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Купание красного коня
«Куклы», режиссер Такэси Китано

51 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
Другие люди
«Оазис», режиссер Ли Чан Дон

57 ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ
Шокирующая простота
«Небо. Самолет. Девушка», режиссер Вера Сторожева

60 ЛЕВ АННИНСКИЙ
Мир дураков
«Письма к Эльзе», режиссер Игорь Масленников
«Дом дураков», режиссер Андрей Кончаловский

КОММЕНТАРИИ

63 ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ
Лекция 2. Рассуждение о методе

66 МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Беседы с «террористом»

69 ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ
Входы, выходы и всходы

И М Е Н А

73
СТАС ТЫРКИН
Отцы и «детки»
О режиссере Лэрри Кларке

85
АНТОН ДОЛИН
Кукольный дом Китано
О режиссере Такэси Китано

Р А З Б О Р Ы

93
НИНА ЗАРХИ
Внешность не обманчива
«Венеция»-2002

102
АЛЕКСАНДР БАШИРОВ:
«Мир пока объясняют левые...»
Беседу ведет и комментирует Н.Сиривля

108
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Признаки разумной жизни, или Заказать всех!
КРОК-2002

О П Ы Т

119
МОРИЦ ДЕ ХАДЕЛЬН:
«Нельзя все время всех провоцировать»
Как делается фестиваль

122
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ:
«Каждый мой фильм — отрицание предыдущего»

127
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ
О последнем фильме «Анфас»
Уроки режиссуры

130
РИЧАРД ГЕЛФОНД
В формате IMAX
Интервью с президентом корпорации IMAX

132
Ю.НОРШТЕЙН
Снег на траве
Фрагменты книги

П У Б Л И К А Ц И И

145
АББАС КИАРОСТАМИ
Ландшафтная фотография
Тридцать вопросов о фотографии
Беседу ведет Мишель Симон

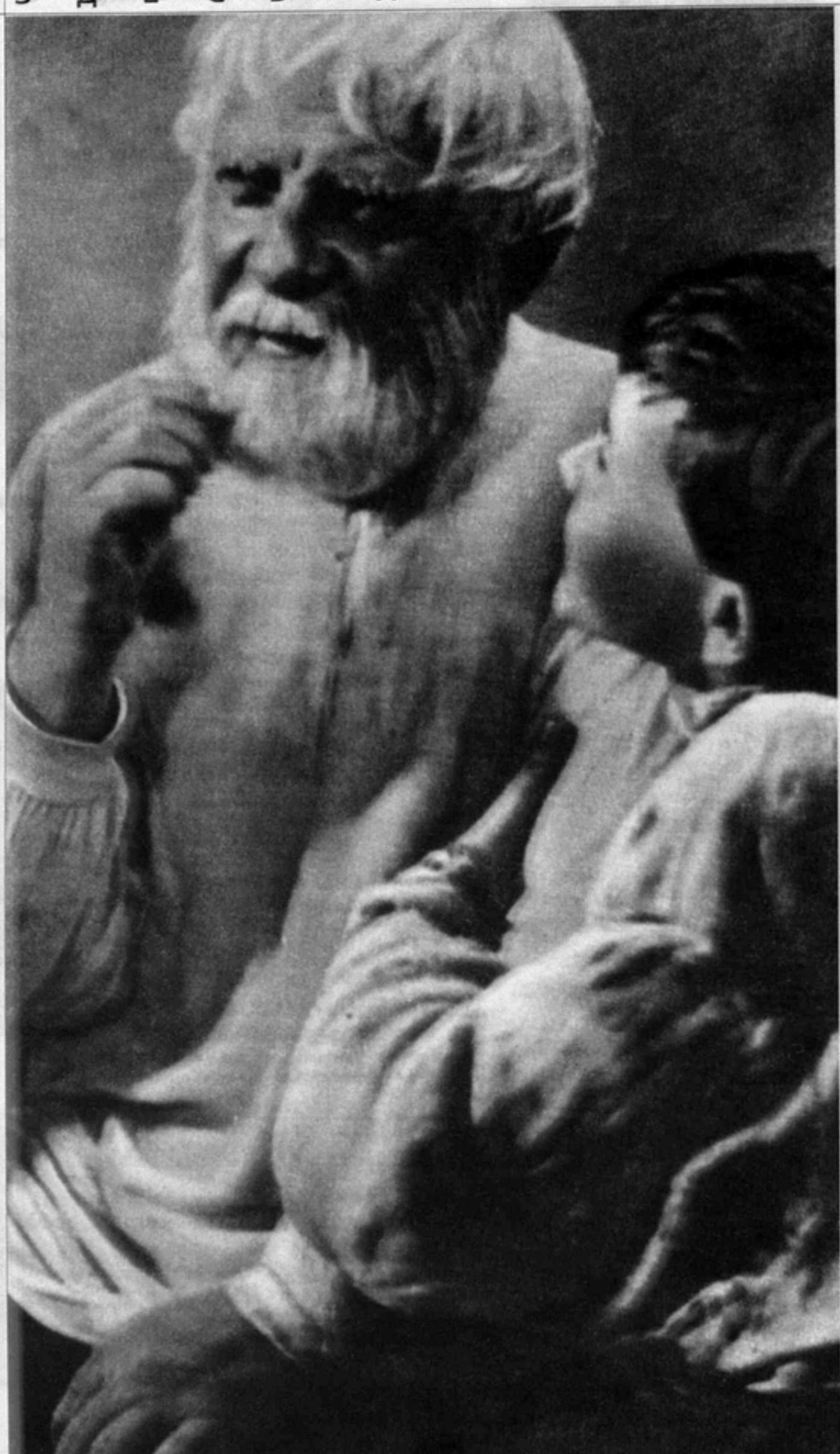
Ч Т Е Н И Е

153
ЮРИЙ АРАБОВ
Ужас, который всегда с тобой
Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



«Папино кино»

Выражение «папино кино» появилось в критическом обиходе лет семнадцать-восемнадцать назад, аккурат в предреволюционную годину, обозначенную легендарным рок-шлягером «Мы ждем перемен». Тогда, пожалуй, был повод посчитать этот термин чем-то вроде выпада против геронтократии в кинематографе — по аналогии с геронтократией политической. На самом-то деле именно в начале 80-х в кино заметно продвинулось новое поколение. Дебютанты не получали госзаказов, гарантировавших всесоюзную премьеру со всеми вытекающими, власть «не ставила» на молодых. Зато из поколения ранних восьмидесятников вышли лидеры нынешнего российского кино, получившие сегодня мировую известность.

Но правда в том, что процесс смены поколений в кино совпал с перестройкой — с нежной, но революцией. Последовавшая за ней «смена вех», тотальная ревизия нашего культурного прошлого (приснопамятный V съезд кинематографистов СССР вошел в анналы) — словом, потрясение основ не прошло бесследно для системы ценностей, которая, и это понятно, была теснейшим образом связана с творчеством именитых кинематографистов старшего поколения. «Папино кино» в этом контексте воспринималось как идеологический и художественный отстой. В кулуарах были подобные настроения и подобные разговоры. Однако поколенческая проблема не стала предметом публичной полемики и аналитических штудий. Именно поэтому редакция «ИК» решила начать этот разговор. Он представляется нам чрезвычайно важным, исходя из того хотя бы, что проблема творческого наследования, проблема отцов и детей нигде в мире не переживалась так остро, как в России, в силу особенностей нашего исторического развития. На протяжении полутора столетий, по крайней мере, нас будто преследовал рок, заставлявший новое поколение отрекаться от ценностей поколения уходящего. Десятилетиями практиковалась система запретов произведений искусства, которые «не соответствовали» нормативной поэтике. Сегодня мы живем в широчайшем арт-пространстве, где одновременно работают традиционалисты и радикалы, дебютанты и ветераны. Мы дожили до срока, когда историческая дистанция обозначилась настолько, чтобы подвести хотя бы предварительные итоги. Устоялись такие понятия, как «наше новое кино» и «наше старое кино». Вроде бы они мирно сосуществуют, оппонируя одно другому вне всякого антагонизма.

Мы решили обратиться к классикам, известным режиссерам и педагогам, по сей день активно работающим на съемочной площадке. Как они трактуют лукавую формулировочку — «папино кино»? Что это за понятие такое — возрастное, эстетическое или идеологическое?

ПЕТР ТОДОРОВСКИЙ:

«Мы преклонялись перед мэтрами»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Т.СЕРГЕЕВА

«Жизнь забавами полна»

Тамара Сергеева. Петр Ефимович, как вы ощущаете себя в сегодняшней ситуации, как относитесь к тому, что происходит в киносообществе?

Петр Тодоровский. Ситуация в нашем кинематографическом Союзе просто отвратительная. Очень переживаю эту историю с противостоянием Гусмана и Михалкова. Ведь, вспомните, мы всегда были вместе, часто встречались на разных семинарах, пленумах, съездах, на отдыхе. И всегда ощущали, что мы едины. У нас был один Союз. А что сейчас? Произошло разделение на две академии, я, например, оказался в «Нике», но у меня масса друзей и в новой академии. Мы же как будто стали если и не врагами, то соперниками. Дожили! У театральных деятелей тоже много премий, но никаких проблем нет — они ходят друг к другу на церемонии вручения, радуются успехам товарищей... А у нас почему-то произошел раскол. Я из-за этого даже перестал бывать в Союзе. Грустная история...

Т.Сергеева. Что при этом вы думаете о молодых, нет ли чувства, что они «дышат» в спину, теснят?

П.Тодоровский. Процесс смены поколений естествен и необратим. Молодые сегодня живут своей отдельной жизнью, и слава Богу!

Т.Сергеева. То есть ваше поколение с ними никак не пересекается? А когда сами были молодым, как относились к своим мэтрам?

П.Тодоровский. Мы преклонялись перед мэтрами, робели в их присутствии. Я еще застал Пудовкина, Александрова, Пырьева, Райзмана, Роома, Ромма, Дзигана, поставившего грандиозную картину «Мы из Кронштадта»... Мы уважали их за то, что они сделали. Сегодняшние молодые ничего подобного не чувствуют. Раньше, когда во ВГИК заходили Волчек, Косматов, Дунаевский, Александров, на их пути все вытягивались в струнку, а сейчас студенты бегут мимо, здороваются не всегда, а то и просто толкают, пробегая.

И тем не менее среди них немало даровитых, интересных режиссеров.

Т.Сергеева. Они чувствуют себя хозяевами жизни, многие из них считают, что

только им, молодым, и следует помогать. Вы с этим согласны? Или стоит поддерживать, пусть понемногу, но всех? Как вы сами находите деньги на свои проекты?

П.Тодоровский. Сложнейший вопрос. Мне самому приходилось часами сидеть в приемной у начальства, клянчить, выпрашивать. Я, правда, последние полтора-два года перестал этим заниматься, у меня есть продюсер. Но было время, когда ходил сам, теряя на это недели, месяцы. И ведь деньги всегда выделяются маленькими порциями, поэтому я никогда не мог позволить себе проект, который стоил бы больше полумиллиона. Допустим, «Какая чудная игра» — всего 250 тысяч долларов.

Многие из старшего поколения ушли из профессии. Сережа Колосов снимает картину о Шаляпине, Матвеев продолжает свою «любовь по-русски», по-прежнему активны Рязанов, Данелия. Хуциев наконец приступает к новой работе, дай Бог ему здоровья и удачи. Но это всё!

Т.Сергеева. Почему? Сказывается возраст? Кстати, вам самому он не помеха?

П.Тодоровский. Должен признаться, что в душе я человек абсолютно молодой. Годы дают о себе знать в том смысле, что раньше я мог трое-четверо суток почти не спать, снимать подряд по десять-двенадцать часов, потом еще с друзьями за столом посидеть, выпить, на гитаре поиграть, поспать два-три часа и снова на съемочную площадку. Сейчас, конечно, такое себе позволить не могу. Скоро предстоит съемка зимой, в степи, на ветру, думаю, выдержать это будет непросто.

Хотя мне это привычно. Все стараются снимать летом, а я — зимой. «Верность» — зимняя картина, «Фокусник» — зимняя, «Городской романс» — зимняя, «Военно-полевой роман», «Какая чудная игра», «Анкор, еще анкор!» — тоже зимние. Белый снег — это очень красиво, да и актеры на морозе более выразительны. Для меня вообще образ России связан с зимой. Интересная деталь — много лет назад я был в Марокко, зашел в медресе и там увидел старинный глобус. Покрутил его, нашел Советский Союз. Знаете, как он был обозначен? Не Россия, не СССР — через всю нашу территорию, от западных границ до Курил, было написано: «Сибирь». Сибирь!

Т.Сергеева. Вы упомянули ваш новый проект. Подробнее расскажите, пожалуйста!

П.Тодоровский. Это очень желанный для меня проект, хотя сложный, тяжелый чисто физически. Сценарий я написал давно, но все никак не мог к нему приступить. Наконец, когда начал работу, выяснилось, что в Саратовской области, где мы должны были снимать, нельзя найти деревню, где не было бы газа и электричества. А мне нужна была глухая, забытая Богом деревушечка, чтобы в ней снять сюжет из военного времени. Я послал факс губернатору Аяцкову: «К вашей гордости и к нашему несчастью, так и не смогли найти в вашей губернии ни одной деревни без газа и электричества». Дмитрий Федорович мне сразу позвонил: «Стройте деревню сами, мы поможем». Построили, но два года подряд не было настоящей зимы (а по сюжету нужна снежная зима), успели отснять только сцены в самой деревне, а «степные» эпизоды попытаемся снять уже в этом году.

Т.Сергеева. О чем же фильм?

П.Тодоровский. Это пять дней, в течение которых наши войска под Сталинградом брали в кольцо группировку Паулюса, 350 тысяч немцев. Два фронта несутся навстречу друг другу, возле города Калач кольцо окружения замыкается. Но наша история камерная, война будет только в фонограмме: звуки боя, перекличка командующих, голоса Гитлера и Паулюса... В деревушку, ту самую, которую пришлось построить, входит заблудившийся кавалерийский отряд. Ему необходимо выйти на исходную позицию к началу наступления. Кавалеристы забирают практически все сено, весь корм, обрекая коров и быков (единственную тягловую силу, что еще есть в деревне) на голодную смерть. И тогда герой фильма, пятнадцатилетний скотник Ваня Мельников, решает отправиться на поиски сена. С собой берет своего соперника (оба они влюблены в местную красавицу, которая отдает предпочтение городскому парню, приехавшему на побывку). Ребята попадают в сильную пургу, от гибели их спасает случай — им удается найти занесенный снегом стог, где спрятался немецкий солдат... Дальше рассказывать не буду, сами увидите.

Т.Сергеева. Умеете заинтересовать!

П.Тодоровский. Надеюсь, что о фильме зритель не скажет — «старое кино».

«Жизнь забавами полна»

Т.Сергеева. «Старое кино» — это для вас не то же самое, что в критике получило название «папино кино»?

П.Тодоровский. «Старое кино» — кино, сделанное немолодым человеком. А «папино», как я понимаю, кино про человека, про его радости и мучения, удачи и неудачи. Проникновение в человеческую душу. Для меня это главное, ничто другое в кинематографе меня просто не интересует.

Т.Сергеева. Как вы думаете, а молодым кинематографистам это интересно?

П.Тодоровский. Я очень мало, к сожалению, смотрю. Нравится мне Рогожкин, нравится все, что делает Овчаров. Но вообще о молодых могу сказать, что им, как мне кажется, важно заявить о себе, реализовать свои возможности, им важен успех. Они люди совершенно другого времени и снимают свое, новое кино. К примеру, тот же Балабанов, человек явно способный, даже талантливый, но его «Брат-2» — это, на мой взгляд, хорошо сделанное, но американизированное кино.

Я как-то в Сочи на «Кинотавре» посмотрел подряд три «бандитские» картины. Человеческого материала в них было слишком мало, зато была найдена хорошая натура, подобрана соответствующая архитектура — сплошной бетон и стекло, много выразительных ракурсов, бесконечных погонь, автомобилей — всего того, что мы видим в американских фильмах.

Вспоминаю первую лекцию во ВГИКе по экспонометрии. Ее читал нам великий Анатолий Головня. Он нарисовал на доске окно и экспонометр и сказал: «Тому из вас, кто хочет стать хорошим оператором, настоящим художником, первое, что надо сделать, — взять экспонометр и выбросить его в окно». В этой присказке весь фокус — художник не должен быть привязан к технике, ему надо прислушиваться к собственной интуиции, если, конечно, она ему дана свыше.

Т.Сергеева. То есть вам все-таки ближе именно «папино кино»?

П.Тодоровский. Да, оно ближе и нашему зрителю. В тысячный раз повторяю: когда я смотрю на экран и происходящее меня не трогает, я не соучаствую в этом процессе — фильм теряет для меня всякую ценность. Молодые же как раз чаще обращаются не к моему сердцу, а к моему рассудку.

Т.Сергеева. Как вы относитесь к тому, что зрителя приучили к клипам, к постоянно мелькающим картинкам на экране? Самому не хочется взять в арсенал своих художественных средств достижения клипмейкеров?

П.Тодоровский. Клипы, реклама только портят вкус зрителей! И потому, хотя оператор для съемки клипов, как правило, получает самую совершенную технику, использует компьютерную графику и так далее, сам я категорически, прин-

ципиально решил отказаться от подобных приемов. Буду снимать, как снимал, заглядывая в душу, в глаза своим героям, обращаясь к сердцам своих зрителей...

Т.Сергеева. Думаете, это не скучно сегодняшнему зрителю?

П.Тодоровский. Думаю, что нет. Я всегда монтирую так, чтобы создать соответствующее настроение. Если идет живое, душевное кино, то зритель в зале через десять-пятнадцать минут забывает, что смотрит фильм, включается в действие и начинает сопереживать героям. Если же ему предлагают только любоваться разными режиссерскими фокусами, то в конце концов он обязательно заскучает.

Сам я, когда мне становится совсем худо, смотрю на кассете фильм «Огни большого города». Вечное кино. Все совсем просто, даже движения камеры почти нет, и тем не менее этот фильм вызывает и слезы, и улыбку. Смотришь, смеешься, плачешь, и ты счастлив.

Т.Сергеева. Воздействие экранной энергетики?

П.Тодоровский. Да, экран отбирает у автора энное количество его собственной энергии. Без этого нельзя. Когда режиссер отдает фильму часть своей энергетики, тогда получается хорошее кино, как, к примеру, у Алеши Германа. Поражаюсь его выдумке, колоссальной силе воли, способности на все сто процентов воплотить задуманное, что у меня получается крайне редко. Я счастлив, если удается хотя бы процентов на семьдесят реализовать то, что задумал. Но понять того же «Хрусталева» не так просто. Хочется лучше узнать его героев, почувствовать их, но для этого, видимо, фильм надо смотреть не один раз.

А есть режиссеры, фильмы которых захватывают с первых минут: Бергман, Антониони, Феллини... Феллини для меня — бог, волшебник, чудо XX века. Какая у него драматургия, какое чувство юмора, какая пластика, какие замечательные лица в кадре... Вспоминаю день, когда мы первый раз смотрели «8 S». Вышли из зала просто очумелые. Все в фильме поражало: и сложная режиссура, и музыка, и монтаж, жесткий, неожиданный, очень точный, — все шло встык, без дымки, без затемнений, к которым прибегали наши режиссеры, если нужно было показать воспоминания героев. А у Феллини... разговаривает герой с продюсером, и вдруг по другой улице идет женщина в черном платье, босая — начинается совсем другая история...

Т.Сергеева. Вы сказали, что Герман знает, что хочет воплотить на экране, но сегодняшние молодые тоже ведь знают, чего хотят.

П.Тодоровский. Да. Причем знают, чего хотят не только в искусстве. Они хотят, кроме всего прочего, хорошо жить. Наверное, это правильно.

Т.Сергеева. И размах представлений о «хорошей жизни» у них просто необычайный. Раньше представления о ней были куда скромнее.

П.Тодоровский. Когда мы начинали, нам важно было только одно — чтобы дали снимать, больше ни о чем не думали. Заплатят не заплатят — вопрос третий. Когда мы снимали «Два Федора», то сами платили за перерасход пленки, за перерасход сметы... Зарплату получали частично, но нас это не волновало.

И все же молодым я завидую. Они могут говорить все, что хотят, и снимать обо всем, о чем захочется. Хорошо это или плохо — не знаю, время покажет. Впрочем, мне тоже ведь удалось проскочить между рифами цензуры и госзаказа. Я никогда не снимал конъюнктуру.

Т.Сергеева. Неужели у вас с цензурой проблем совсем не было?

П.Тодоровский. Почти не было. Я не был героем-«полочником», мои фильмы не закрывали, хотя, конечно, время от времени ко мне придирались, как и ко всем. Тот же «Военно-полевой роман» несколько раз возвращали на доработку. Павленок говорил: «Не приезжай, пока не вырежешь то-то и то-то». Баскаков, царство ему небесное, меня мурыжил из-за «Фокусника», требовал то тут реплику убрать, то тут фразу переделать. Но можно считать, что я отделывался легким испугом.

Т.Сергеева. Вы оптимист? С надеждой смотрите в будущее?

П.Тодоровский. Я абсолютный оптимист. У меня случались всякие неприятности, и критики не раз ругали, но я старался особо не переживать, а рецензии просто перестал читать. У нас ведь разные профессии: я снимаю, они ругают. Вот если бы в рецензии был глубокий, доказательный, убедительный анализ, то да! Прочел бы. А ругань читать неинтересно.

ВАЛЕРИЙ РУБИНЧИК:

«Смена поколений? Никакой трагедии в этом нет»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Т.СЕРГЕЕВА

«Кино про кино»

Тамара Сергеева. Валерий Давидович, нет ли у вас ощущения, что поколение молодых, пришедшее недавно в кинематограф, отличается особой агрессивностью?

Валерий Рубинчик. Я считаю, что смена поколений происходит постоянно, ежегодно, ежедневно и особо выделять какие-то отдельные этапы этого процесса не стоит. И происходит все совершенно естественно, так же, как естественно сменяются день и ночь, зима и лето, осень и весна. Никакой трагедии в этом нет. Да и конфликта я не вижу.

Конечно, хотелось бы, чтобы молодых режиссеров по возможности не накрывала волна коммерческого кинематографа, чтобы они приносили новые идеи — никто ведь не отменял художественный поиск в искусстве, как никто не отменял наследие кинематографических гениев — ни Эйзенштейна, ни Феллини, ни Бунюэля, ни Бергмана. Все, созданное раньше, остается, хотя со временем некоторые социальные и творческие идеи отходят на второй план, а на других, наоборот, внимание фокусируется. Но само искусство все равно вечно.

Т.Сергеева. Сегодняшние дебютанты сильно отличаются от дебютантов, к примеру, десятилетней давности?

В.Рубинчик. Во время недавней «буржуазной революции» в России в кинематограф пришло много людей непрофессиональных, видимо, считающих, что кино — всего лишь движущаяся фотография, а фотографировать может любой,

особенно если у него в руках новая техника. У кого были деньги, тот и запускался с фильмом.

Но на самом деле кино такое же высокое искусство, как музыка, литература и живопись. Оно так же многозначно, изумительно, прекрасно и до конца непознаваемо. И точно так же пытается исследовать человека, пытается его понять, и этой потребности кинематографа отменить никто не может.

Сегодня ситуация меняется к лучшему, кино стало более профессиональным. Случайные люди потихоньку уходят в туман, исчезают. Так было, кстати, и в советские времена. Одновременно с нами во ВГИКе учились люди, которые потом ушли в другие профессии. Остались настоящие энтузиасты, которые без кино не могли жить.

Т.Сергеева. Молодые не пытаются отодвинуть с дороги режиссеров старшего поколения?

В.Рубинчик. Нет, я этого не вижу. Как они могут отодвинуть кого-то?

Т.Сергеева. Ну хотя бы тем, что более настойчиво добиваются заказов, государственного финансирования...

В.Рубинчик. Эгоизм — свойство отдельных людей, а не черта целого поколения. Это во-первых. А во-вторых, я вообще не понимаю совершенно надуманного деления режиссеров на молодых и немолодых. Важна не дата рождения, зафиксированная в паспорте, важно, как человек себя ощущает. Я, например, ощущаю себя молодым.

Чем хороший режиссер отличается от плохого? Талант не зависит ни от возраста, ни от вероисповедания. Как сказал один мудрый человек: «Если все молодые так талантливы, то откуда потом берутся плохие режиссеры?» Талантливые и бездарные есть во всех поколениях.

А агрессивность молодых, на мой взгляд, просто выдумка. Никакой агрессивности с их стороны я не чувствую. Я преподаю во ВГИКе и в Институте современного искусства, со студентами у меня, как мне кажется, сложились самые доверительные отношения.

Недавно я ездил со своей картиной «Кино про кино» на Неделю российского кино в Онфлёр, там среди других посмотрел первую работу Андрея Прошкина «Спартак и Калашников». Достойный дебют. Мы чудесно с Андреем провели время, обсуждали наши картины, рассказывали разные истории, хохотали, фотографировались. И в мыслях не было, что один из нас старше другого. А на фестивале в Выборге мы замечательно пообщались с Егором Кончаловским, он попросил меня посмотреть его фильм, сказал, что ему интересно мое мнение. И я отказался от приема, куда меня пригласили, и пошел на просмотр «Антикиллера».

Или мой ученик, выпускник Высших режиссерских курсов, Алексей Сидоров, режиссер сериала «Бригада». У нас с ним, возможно, разные художественные пути, но при этом нормальные человеческие отношения, и не важно, сколько кому лет. Я горжусь, что разглядел в Алексее творческие способности, когда он поступал на курсы. До этого он закончил филологический факультет, о чем по его внешнему виду догадаться было трудно. Но я что-то почувствовал в нем, заинтересовался и не ошибся: смотрите, как он быстро и точно сделал свою первую картину – многосерийную «Бригаду»! Вышел победителем из сложнейшей ситуации. А это не просто — в сжатые сроки так подробно выстроить характеры, действие, атмосферу, образ... В фильме есть и внутреннее дыхание, и многослойность. Откуда это у него? Интуиция, талант... Я хочу ему сказать: «Молодец! Давай дальше!»

У одних талант есть, у других — нет. Вот реальная разделительная линия между режиссерами, а вовсе не возраст. Может, я такой прекраснодушный, но я ни разу не испытывал неловкости из-за того, что кто-то из коллег моложе меня. Тот же Филипп Янковский, которого я знаю чуть ли не с детства, или Федор Бондарчук, с которым познакомился на съемках фильма «Кино про кино». Мне кажется, наше общение подразумевает взаимное уважение. С Ренатой Литвиновой (сценарий для моего фильма «Нелюбовь» был ее дебютом в кино) мы тоже до сих пор встречаемся с искренней радостью, так же как и с актерами Ксенией Качалиной и Митей Рощиным. И с Алексеем Мурадовым, поставившим фильм «Змей» (выдающееся, на мой взгляд, произведение), мы беседуем очень доверительно, без оглядок на возраст...

Т.Сергеева. А может, все дело в вас? Вам интересно с молодыми, потому и они с таким же интересом относятся к вам?

В.Рубинчик. Не знаю... Но если передо мной не самозванец-выскочка, а действительно настоящий режиссер, я нахожу с ним общий язык. Во всяком случае, искренне радуюсь появлению истинного произведения искусства. Хорошо, что у дебютантов есть возможность снимать. Как-то я сказал своему знакомому при встрече: «Ну вы даете, одну картину за другой выпускаете!» На что он мне ответил: «А раньше вы, Валерий, делали одну картину за другой». Он, оказывается, меня считал баловнем судьбы...

Т.Сергеева. Вы ведь и вправду много снимали.

В.Рубинчик. Много, хотя теперь понимаю, что на самом деле мог бы снять гораздо больше. В те времена, когда все финансировалось государством, можно было без проблем снимать фильм за фильмом. Мы все сейчас кусаем локти от сознания упущенных возможностей. Ведь как работали раньше? Долго думали над выбором сюжета, над сценарием...

Т.Сергеева. Вот уж чего не делают нынешние молодые. По их фильмам не скажешь, что авторы долго над ними раздумывают, к тому же практически никого из них не интересует кинематограф, утверждающий какие-то человеческие ценности. В той же «Бригаде» представлен абсолютно бесценностный, выхолощенный, жестокий мир, и автор утверждает его как норму.

В.Рубинчик. Ну зачем же так! Зачем же ловить Алексея на «кусочке колбасы»? А может, завтра он сделает «Летят журавли»? А кто-то из его коллег снимет философскую картину, достойную Тарковского? Подождите немного! Пока они соглашаются на заказы, которые им нужны, чтобы жить, кормить семью...

Между прочим, об этом я и делал свой фильм «Кино про кино» — о жизни художника в зоне компромисса. Сегодня режиссеры порой живут в ситуации чудовищного компромисса с самими собой, со своей художественной совестью.

Вечная наша беда — нам всегда кажется, что сейчас мы проживаем только предисловие к настоящей жизни, ее пролог, черновик. Вот завершим что-то, и потом начнется самое главное. Помню, во ВГИКе, когда мы жили в общежитии на Будайской, мы все думали, что окончим институт, разъедемся и начнется настоящая, удивительная и прекрасная творческая жизнь. И не ведали того, что часы нашей жизни уже тикают вовсю.

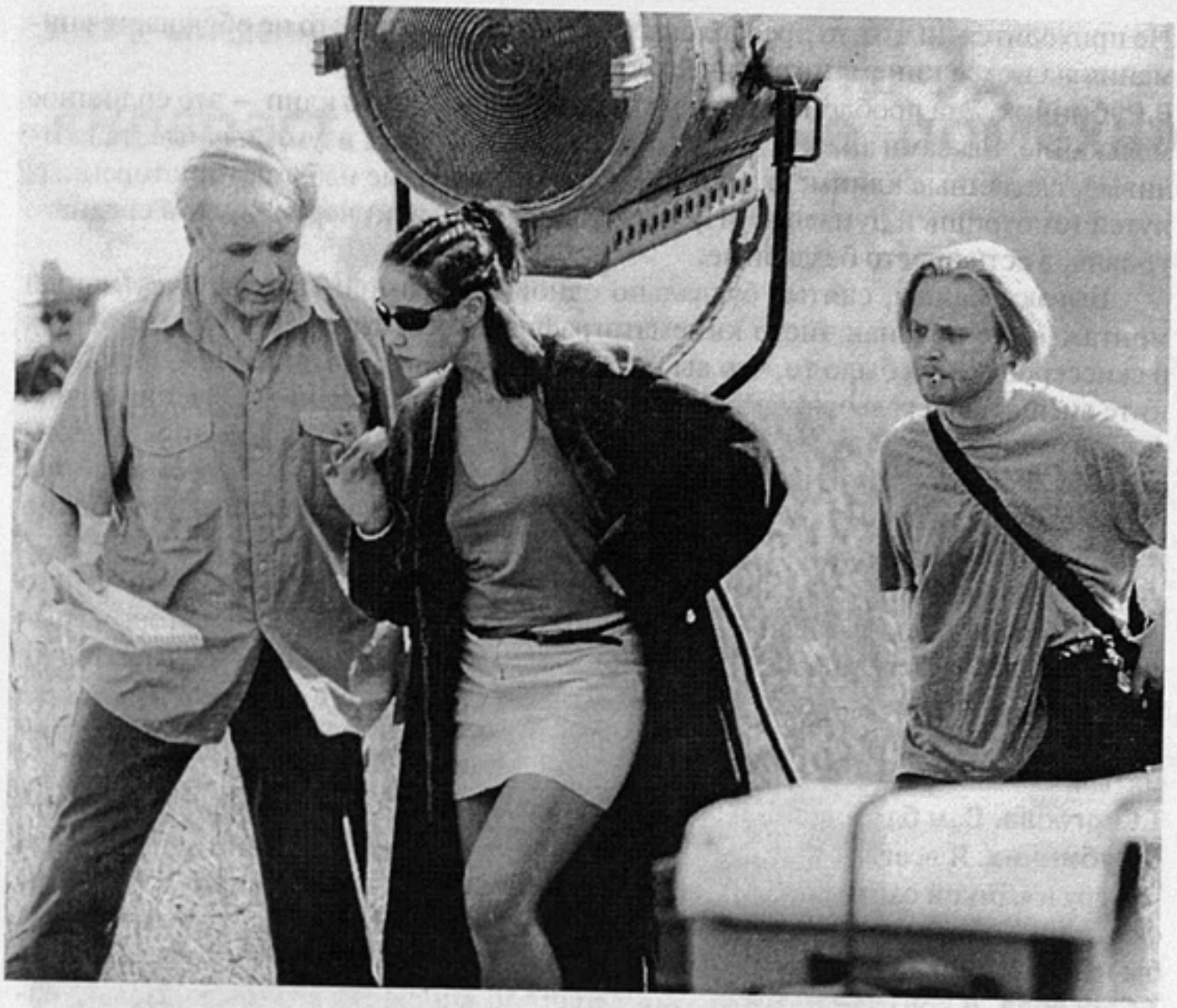
Т.Сергеева. Вы затронули тему заказа. Похоже, новое поколение больше зависит от него и, следовательно, более склонно к компромиссу, чем те, кто активно снимал лет пятнадцать назад?

В.Рубинчик. Поверьте мне, что дебютанты ничуть не более склонны к компромиссу, чем наше поколение. Вспомните, что вытворяли при Брежневе многие режиссеры. Какую конъюнктуру снимали по заказу начальства, лишь бы только получить звание или Государственную премию. Это же было! И когда мы говорим о великом советском кинематографе, то имеем в виду не все, что было сделано раньше, а от силы три-четыре картины за год, да и то не за каждый. Остальное было, сами знаете что. Стыдно даже говорить. А новое поколение как раз более свободно, чем режиссеры, воспитанные в тоталитарном, жестком режиме, в котором «правила хорошего тона» и умение подчиняться «внутреннему цензору» переходили от поколения к поколению.

Т.Сергеева. К теме компромисса в искусстве вы все время возвращаетесь. Она вас особенно волнует?

В.Рубинчик. Меня вообще интересует тема взаимоотношений искусства и жизни. Это волнующая тайна, потому что искусство рождается на уровне инстинкта, интуиции. Ведь как говорят: «Меня осенило!» Или: «Мне стукнуло в голову...» Почему? Жутко интересно! Отсюда инфернальность искусства, его непознаваемость и непостижимость. Об этом, кстати, и мой фильм «Дикая охота короля Стаха» — о жизни человека в мире иллюзий, фантазий, в мире ужаса и страха, создаваемых вымыслом... И в «Венке сонетов» у меня «спрятан» тайный смысл — искусство в пространстве ужаса, в пространстве духовной пустоты.

А как жизнь переплетается с искусством? Сначала она, жизнь, питает искусство, а потом сама припадает к его животворному источнику. Помните в незабываемой «Волге-Волге» у Бывалова спрашивают: «Это вы сочинили песню?»



«Кино про кино»

И он отвечает: «Я ничего не сочиняю, я правду говорю». Казалось бы, смешно, но на самом деле это очень серьезный ответ: «Я правду говорю...»

Т.Сергеева. А что такое, по-вашему, экранная энергетика? Из каких компонентов она складывается?

В.Рубинчик. Не знаю... Я понимаю ваш вопрос в контексте режиссерской профессии в целом. Почему, когда начинаю смотреть Бергмана или Бунюэля, у меня внутри что-то вибрирует, когда в сотый раз смотрю «8 ½» Феллини, у меня стучит сердце и на глазах выступают слезы? Может, это и есть то, о чем вы говорите, — воздействие экранной энергетики? Хотя, если покопаться в этом вопросе, то, наверное, можно выделить много разных факторов, касающихся и пластического ряда, и погружения в замысел, и ощущения сверхзадачи, своей причастности к происходящему, да много еще чего...

А вообще, кино в конечном счете стоит на трех китах — паутина жизни, пространство кадра и высший смысл, то, что Станиславский когда-то называл «сверх-сверхзадачей». Если вы гениальны, как Моцарт, то все это можно, наверное, создавать в фильме инстинктивно. Но можно и выстраивать вполне сознательно.

Т.Сергеева. Что нового принесли в кино режиссеры, дебютировавшие в последние годы? Чему у них можно поучиться? Что бы вы сами хотели взять на вооружение?

В.Рубинчик. Трудно сказать. Принципиально новое редко кто приносит. Допустим, читаешь сценарий Ренаты Литвиновой — диалоги, ремарки, описания, — сразу чувствуется особое письмо. Рената от природы одарена тем, чего нет у других, она умеет выразить в словах нечто такое, что другие сформулировать не могут. Но это ее личное свойство, а не поколения в целом. Талант — это дар, который дан не всем работающим в профессии — только отдельным людям. И потому я могу, например, сегодня смотреть клип молодого режиссера и удивляться, какой интересный режиссерский ход он нашел, а завтра посмотрю фильм Алексея Германа и подумаю: «Ах, какой молодец Алексей Юрьевич!»

Т.Сергеева. Интересно, как вы относитесь к тому, что сегодняшнего зрителя приучили к клиповой, «мелькающей» картинке? Это не мешает лично вам?

Не приходится ли что-то преодолевать в себе? Или вы просто не обращаете внимания на новое кинематографическое мышление?

В.Рубинчик. Эта проблема тоже надуманна. Не верно, что клип — это сплошное мелькание. Вы сами знаете, клипы бывают разные. Есть изумительные, талантливые, сделанные клипмейкерами-мастерами, которые избегают проторенных путей (смотришь и думаешь: «Ну надо же, что сделали, черти!»), есть среднего уровня, а есть просто бездарные.

Бывают клипы, снятые буквально одной панорамой! И разве энергичный монтаж — не признак чисто кинематографического мышления? У настоящих режиссеров всегда было то, что вы называете клиповым мышлением, — вспомните висящую на разводящемся мосту белую лошадь в «Стачке» Эйзенштейна... А калатозовские «Летят журавли»? А Дзига Вертов? А Марк Семенович Донской? А Феллини? В одном кадре у него столько всего и в то же время все так гармонично и насыщенно! А Бунюэль с его «Дневной красавицей»? И конечно же, Сергей Параджанов...

Да абсолютно о любом истинном режиссере можно сказать, что у него «клиповое мышление». Всегда настоящий режиссер со своим оператором, пытаясь создать пластический образ, добивается выразительности кадра, сюжетного ряда, настроения, атмосферы. А сколько страданий и мучений нужно испытать, чтобы найти ту единственно возможную точку, с которой надо снимать...

Т.Сергеева. Вам близки динамичные кадры?

В.Рубинчик. Я всегда стремился к динамичному монтажу. Помните плывущую камеру в «Дикой охоте короля Стаха» или в фильме «Кино про кино»? Этого эффекта мы добивались с помощью длиннофокусной оптики. Нам хотелось, чтобы изображение «дышало», разве это не клип в вашем понимании этого слова?

Т.Сергеева. В критике бытует термин «папино кино». Вы его тоже назовете надуманным?

В.Рубинчик. Нет, почему же? В фильме «Кино про кино» у нас произносят похожие слова: «дедушкино кино». «Папино», «дедушкино» ли — для меня это рутинное кино с последовательным чередованием крупных и общих планов, со смыслом, выраженным в слове, а не в пластике кадра. Те фильмы, которые мы относим к «папиному кино», просто транслируют текст, последовательно пересказывая сюжет. «Папино кино» — это, на мой взгляд, метафора усредненного, ремесленного кинематографа.

Т.Сергеева. Когда мы в начале нашего разговора затронули тему господдержки, вы не рассказали, как вам самому удается оставаться на плаву, кто финансирует ваши проекты.

В.Рубинчик. В идеале господдержка, конечно, нужна, ее заслуживают все, кого можно было бы назвать настоящими кинематографистами. Если же говорить обо мне, то для меня добиваться финансирования — большая проблема. Я человек застенчивый, привык к тому, что говорить о деньгах — неделикатно, и мне ужасно стыдно просить их у кого-то. Слава Богу, когда мы с Анатолием Борисовичем Гребневым начинали фильм «Кино про кино», нас поддержала мосфильмовская студия «Слово», конкретно — ее руководитель Валентин Черных и продюсер Сергей Мелькумов.

Конечно же, у меня есть новые замыслы. Что будет дальше — время покажет.

ИГОРЬ МАСЛЕННИКОВ:

«Возраст творчеству не помеха»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ МАЗУР

«Письма к Эльзе»

Наталья Мазур. Игорь Федорович, вы окончили филфак Ленинградского университета, начинали редактором на телевидении, писали сценарии, были художником, оператором и только потом пришли в режиссуру. Что для вас значит этот путь?

Игорь Масленников. Поскольку теперь я попал в рубрику «папино кино», то естественно вспомнить раннюю молодость, когда я еще не был «папой». Многие говорят, что чуть ли не с трех лет мечтали о кино. Я не из их числа. Был мальчик как мальчик, ходил в кино, любил такие картины, как «Золотой ключик». Во время войны смотрел наши комедии. Потом появились трофейные фильмы типа «Девушки моей мечты». Вот и весь мой кинематографический багаж... Я был литературным мальчиком, попал на филфак, закончил отделение журналистики. Поработал немного в газете, был послан обкомом комсомола организовывать молодежную редакцию на Ленинградском телевидении, которое только начиналось. Вот как это все давно было! Одним из первых стал работать с 16-*мм* пленкой. Параллельно работал как художник — это была моя страсть, даже жалел, что пошел на филфак, а не в архитектурный (теперь у меня сын — архитектор, он «исправляет» мою ошибку). На телевидении я втянулся в эксперименты со сценографией. Работал оформителем с замечательными театральными режиссерами — Г.Товстоноговым, И.Владимировым, Г.Агамирзяном... Этот опыт сыграл огромную роль в моей жизни. Георгий Александрович Товстоногов поразительный мастер! Он выращивал спектакли подобно садовнику, не

выстраивал всех по схеме, заранее придуманной. И мне стало казаться, что это я ему придумываю спектакли как художник. Это ощущение пробудило во мне тягу к режиссуре...

Н.Мазур. Сейчас все происходит наоборот: из кино уходят на телевидение.

И.Масленников. Я академик Евразийской академии телевидения и лауреат государственной премии «За вклад в телевизионное кино». Я телевизионный человек и до сих пор себя таковым считаю: одинадцать лет проработал на телевидении, много лет на «Ленфильме» был худруком телеобъединения, постоянно сотрудничал с Центральным телевидением. Когда я был главным редактором литдрамвещания в хрущевское время, все наши спектакли регулярно показывали по ЦТ. Когда сняли Хрущева и вскоре начало с большой скоростью «холодать», а телевидение начали стремительно зажимать, я стал подумывать, как перейти в театр и заняться режиссурой. И как раз в это время на «Ленфильме» открылись Высшие режиссерские курсы, мастерскую набирал Григорий Михайлович Козинцев. Представляете, это 1965 год! Козинцев, питая слабость к художникам (сам когда-то начинал художником), меня принял. Я был уже дяденькой, мне исполнилось тридцать четыре года, родился второй ребенок, и Григорий Михайлович иронизировал: «Игорь, зачем вам режиссура, ведь у вас уже есть «Волга».

Н.Мазур. У вас было еще и художественное образование?

И.Масленников. Я самоучка. Для меня важнее было склеить макет, придумать костюм, нарисовать чертеж, разметить площадку — меня интересовали спектакли, я не пытался быть мастером изобразительного искусства. Но кино такая штука... этот вирус оказался покруче телевизионного и театрального. Это СПИД. Посмотрев огромное количество лучших фильмов мира, которые привозились из Белых Столбов, я безвозвратно стал пленником кино.

Человек, впустивший в себя кинематограф, дичает. Я был завсегдатаем филармонических концертов, часто бывал на вечерах в Доме писателя в Ленинграде, не пропускал театральные премьеры. А тут мне неинтересно стало даже заниматься сценографией. Кино поглощает, втягивает в процесс. Это промышленность, четкое цеховое деление.

Н.Мазур. Как мир кино принял вас, молодого режиссера?

И.Масленников. Поверьте, в то время в кино попасть было не трудно. Было налажено производство и в Москве, и в Ленинграде, «Ленфильм» делал примерно сорок картин ежегодно, не считая телевизионных. Все планировалось: количество широкоэкранных фильмов, детских, комедий и т.д. Делалось замечательное широкоформатное кино, которое вообще впоследствии исчезло, погибло как вид искусства. Это была особая эстетика, о которой у меня имелась переписка с моим учителем Г.М.Козинцевым. Я сделал две широкоформатные картины — «Гонщики» и «Ярославна, королева Франции», а теперь их даже показать негде. Я уж не говорю о шедевре С.Ф.Бондарчука «Ватерлоо». Где это все?!

Н.Мазур. Если я вас правильно поняла, возраст художника вовсе не является чем-то роковым в кинопроизводстве. Какова сегодня, на ваш взгляд, ситуация в кинематографе, нет ли у вас ощущения некоего противостояния поколений?

И.Масленников. Я занимаюсь педагогической деятельностью — и в Санкт-Петербурге, и в Москве, во ВГИКе. Мне кажется, что это противостояние не по существу. Я много думаю об этом. Да, существует артхаус, но мне неинтересно все, что связано с самовыражением. Мне стыдно делиться своей внутренней жизнью. Я не лирический поэт, а рассказчик, в какой-то степени застенчивый, и мне неловко делать фильмы, какие снимают артхаусные режиссеры, вызывая восторг у очень узкого круга ценителей и оставляя равнодушными остальных людей на этой земле. Скажу банальность: все-таки кино — это искусство, которое рассчитано на зрителя. Важно, чтобы зрителю было интересно, чтобы это его увлекало, чтобы он, наконец, нес деньги в кинотеатр. Надолго, сам не ведая того, сбил всех с толку Андрей Тарковский. Он, безусловно, гениальный режиссер, не просто «артхаусник». Он действительно уникальное явление — и по одаренности, и по своей нравственной философии, и по подходу к киноискусству. Но под его влияние попали два-три поколения молодой режиссуры. Даже преподавание шло не по принципу научить людей ремеслу, то есть научить говорить внятно, чтобы зритель понимал, о чем идет речь. Все как будто задались целью делать Тарковских из студентов режиссерских мастерских. Главным стало не освоение ремесла и профессии, а выражение на экране самого себя. Но фокус заключается в том, что самовыражение возможно только тогда, когда

ты освоил грамоту. Не может балерина выразить свое внутреннее «я» на сцене Большого театра, если она не прошла огромную школу, занимаясь каждый день по восемь часов у балетного станка. Ведь кто такие кинорежиссеры? Это руководители больших творческих групп. Они должны обладать навыками самого разного характера — и технического, и психологического, — чтобы управлять коллективом. А когда ты владеешь этой грамотой, то твоя личность раскроется, она никуда не спрячется.

Режиссура — это постоянный отбор. Ты выбираешь тот или иной сценарий, того или этого оператора, с которым будешь работать, тот или другой пейзаж, актеров и даже пуговицу на костюме актера. Если режиссер проявляет свое личное отношение к процессу фильма, активно погружается в каждую деталь, тогда и у фильма появляется его индивидуальная физиономия. Вот с чего начинается самовыражение, а не с того, что надо обязательно всех удивлять, снимая задом наперед. Молодые должны овладевать ремеслом. А какие они будут художники — время покажет. Если в них живет творческий дух, он непременно обнаружится. Кстати, и Андрей Тарковский во ВГИКе весьма прилежно учился профессии! Это видно и по ранним работам, и по диплому.

Н.Мазур. Молодые режиссеры сейчас хорошо обучены. Смотришь порой на экран и видишь, что все сделано грамотно, а фильма тем не менее нет. В чем дело — не хватает жизненного опыта, может быть, слишком молодыми они приходят в режиссуру? С чем связано это неумение размышлять о человеке, о жизни, о всем том, что может в искусстве волновать?

И.Масленников. Молодые режиссеры начали говорить внятно, и слава Богу! Сделать фильм грамотно гораздо достойнее, чем свое неглубокое понимание жизни прикрывать формальными трюками. Но, конечно, незнание жизни приводит к творческим неудачам.

И у нас не всегда все получалось. Помню такой случай. Юрий Дмитриевич Черниченко, известный публицист, написал сценарий «Целина», очень жесткий, серьезный, правдивый — о том, какая это была авантюра. Сценарий получился, даже прошел какие-то инстанции, дошел до Госкино, и тут нам заявили, чтобы мы забыли о нем. Потому что первым секретарем Казахстана в то время был Брежнев. И тогда я себе сказал, что больше я заниматься конъюнктурными работами не буду, а буду делать только то, что мне близко. Своей биографией я подтверждаю, что и в застойные времена можно было работать. Мне кажется, всегда есть возможность, не вступая в столкновение с властью, заниматься своим делом. Я, к примеру, в самое мрачный период застоя занялся «Холмсом».

Но есть люди, которые любят, так сказать, расчесать больное место. Они устраивают скандалы, их фильмы кладут на полку и т.п. По-видимому, у меня другой характер, я человек мирный. И постоянные конфликты с начальством не для меня, я не буду на этом зарабатывать очки. Бывали, правда, какие-то странные, с моей точки зрения, иррациональные истории. Например, когда Борис Владимирович Павленок, зам председателя Госкино, лег поперек картины Алексея Германа «Проверка на дорогах». Павленок был белорусским партизаном, фильм его лично чем-то задел, оскорбил, и по этой причине замечательную картину положили на полку. Мы никак не могли понять, почему ее не выпускают. Когда Павленок ушел, мы сразу побежали к директору «Ленфильма» и стали кричать, чтобы он скорее звонил в Госкино. Буквально в недельный срок был решен вопрос с выпуском «Проверки».

Н.Мазур. Как вы, человек мирный, относитесь к нынешней ситуации в кинематографе, к тому моральному климату, который оставляет желать лучшего?

И.Масленников. А разве в остальной нашей жизни моральный климат не оставляет желать лучшего? Ситуация очень нервная, неуверенность всеобщая. Кто это не ощущает? Страна разодрана, происходят загадочные истории с экономикой. Каким образом оказалось, что недра, которые принадлежат не нам, а нашим потомкам и во всех странах являются государственной собственностью, у нас контролируются частными лицами? А сколько растащено, разворовано! Я просто сужу по нашей маленькой модели, по Союзу кинематографистов. Ведь Союзу кинематографистов СССР принадлежало огромное имущество — было построено большое количество жилых домов, Домов творчества, клубов, Домов кино и т.д. Многое осталось в республиках, ныне независимых, за пределами России. Но даже то, что было у нас, оказалось разворованным, какие-то люди

наживаются на этом. Вот мы сейчас выполняем решения последнего съезда СК России, пытаемся вернуть нашему Союзу все то, что принадлежит нам на российской территории. Это немыслимо трудно, мы устали от этой борьбы. Я мечтаю только об одном: чтобы как можно скорее в Союз кинематографистов России пришла молодежь.

Н.Мазур. Вы хотите сказать, что со сменой поколений это неблагополучие никак не связано, что моральный климат в киносреде — часть общей ситуации в стране?

И.Масленников. Да, дерутся «папы» — молодежь в этом практически не участвует, более того, она смотрит на все со стороны и презирает нас за то, что мы все тут цапаемся. Хотя у меня лично нет ни малейшего желания этим заниматься, и более того...

Н.Мазур. А все-таки, какая часть кинопространства отдана молодым?

И.Масленников. Сейчас ситуация такая, что все кинопроизводство получастное: бюджетные средства плюс инвестиции негосударственных кинокомпаний. Союз добился, чтобы Минкульт каждый год финансировал производство двух-трех дебютных полнометражных работ. Был период, когда дебютантов было очень мало. Нам важно, чтобы сегодня появлялись новые имена. Мне кажется, что сейчас этот процесс идет активно. И именно в кинематографе. А кроме того, молодежь сегодня работает и на телевидении. Телевидение стало, хотим мы того или нет, огромным рынком для профессионалов.

Н.Мазур. Госфинансирование рассчитано прежде всего на дебютантов или на заслуженных мастеров?

И.Масленников. Есть Экспертное жюри, оно рассматривает проекты, которые представляют разные студии — и частные, и государственные. Скажем, на картину, которую заявила наша студия «Троицкий мост», нам дали 50 процентов от ее сметной стоимости. Остальное будем где-то добирать, искать. Такой способ финансирования в какой-то степени является препоной для молодых, потому что когда подает заявку известный мастер, то Министерство культуры все-таки чувствует, что меньше рискует. Но зато у молодых есть другое качество, которого, мне кажется, у нас уже не может быть: они все друг друга знают, у них повсюду, в разных структурах, в каких-то фирмах, где-то за границей, есть однокашники. Это совсем другой мир, они уже капитализировались. Мы какие-то старомодные, просим как-то неловко. А они спокойно выходят за пределы профессиональной среды, и у них это все получается, и дай им Бог. На такое развитие ситуации я смотрю с оптимизмом.

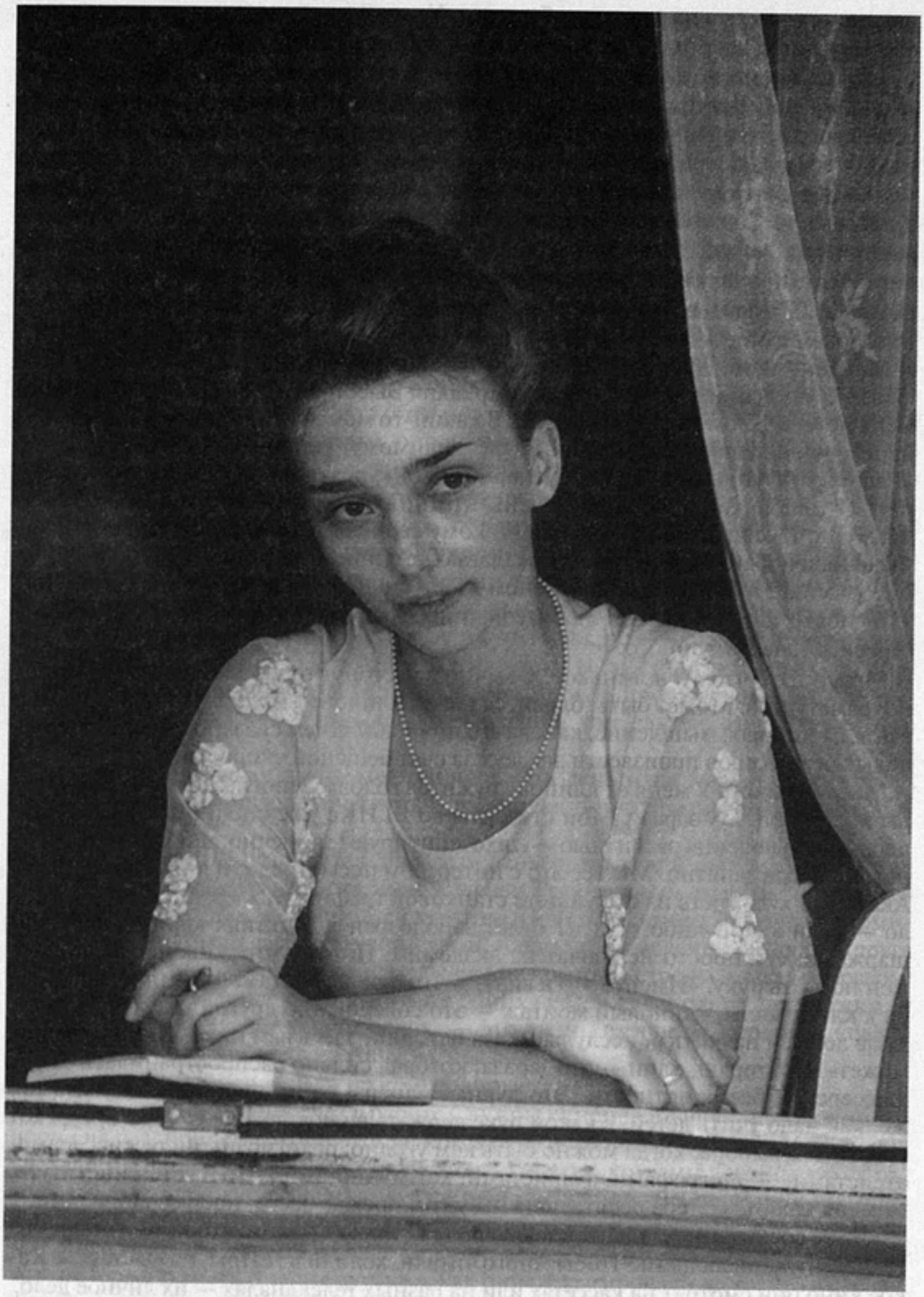
А беда у нас одна, и страшная, и решить ее можно только законодательным способом. Прокат весь украден и почти 80 процентов проката контролируют американцы! Они присылают сюда фильмы, мощно вооруженные рекламой.

Вот мы сделали картину «Письма к Эльзе», вроде даже получили «Золотого павлина», Гран-при на Международном фестивале в Дели, приз МКФ «Сталкер» и т.д. Что дальше? На рекламу денег нет, а раз денег нет — фильм не показывают. Оказывается, не прокатчики должны покупать наши картины и возвращать нам деньги — мы им должны платить за то, что они, нас, видите ли, показали. Проконтролировать поток американских фильмов совершенно невозможно, никакие квоты не помогут, но можно ведь наложить налоги на них. Если к ним, извините, прет народ, то он несет деньги в Голливуд. Наш народ сейчас кормит Голливуд! Французы нашли выход из подобной ситуации. Они ввели сверхналоги на американские фильмы, и у них появились деньги на национальное кино. Они не только своих молодых финансируют, но даже иностранных, в том числе российских, кинематографистов. На их деньги снимал А.Вайда, снимали Н.Михалков, Е.Гоффман, А.Герман.

Н.Мазур. Но ведь для того чтобы законодательно решить этот вопрос, инициативу должен проявить Союз кинематографистов?

И.Масленников. В Думе только один наш человек — Николай Николаевич Губенко, которого тоже еще надо уговорить. Движение наметилось. Мы уже обсуждали с ним Законы о кино, о правообладании в аудиовизуальной сфере, об авторском праве...

Мы подготовили целый пакет документов, провели несколько встреч с коллегами-иностранцами. Они нас поддерживают. Так что если с прокатом и с Законами о кино будет порядок, то все войдет в норму.



«Письма к Эльзе»

Такая огромная страна, столько талантов. Я вот набрал мастерскую режиссеров во ВГИКе, семнадцать человек, живые, подвижные ребята, и самые интересные — из провинции... Я как «папа» доволен следующим поколением.

Н.Мазур. Возрождение отечественного кино, которое сегодня мы наблюдаем, совпало со сменой поколений. В этом есть, на ваш взгляд, какая-то закономерность?

И.Масленников. Если посмотреть на то, что происходит вокруг Союза кинематографистов, а я как бы через эту оптику смотрю на все, то так называемое молодое поколение — от тридцати пяти до сорока лет — значительно активизировалось.

В Союзе есть отдел по работе с молодежью, который занимается образованием, студентами, выискиванием интересных работ, дипломов для «Святой Анны». И есть Совет молодых, который возглавляет Елена Цыплакова. Это как раз те молодые люди, работающие профессионалы, от которых мы ждем, чтобы они

наконец расселись по нашим кабинетам. У многих сейчас проснулся инстинкт общественной жизни. Инстинкт этот, кстати, не каждому дан.

Я на это не пожалуюсь, напротив — пять лет был секретарем парткома «Ленфильма». Вступил в партию, когда пришел к власти Н.С.Хрущев, и мы всем курсом, думая, что наступило новое время, решили положить себя на алтарь Отечества. С приходом Брежнева все стало гнить, разваливаться. Но когда меня выбрали секретарем парткома, я искренне верил, что могу принести пользу. И, знаете, горжусь тем, что полностью закрыл, например, на «Ленфильме» жилищную очередь. Но, будучи общественником, я никогда не занимался политическими спекуляциями в творчестве — ни в те времена, ни в нынешние.

Н.Мазур. У молодых кинематографистов можно сегодня чему-то учиться, чем-то они вам интересны?

И.Масленников. Можно. Например, на своей последней картине «Письма к Эльзе» я учился у своего сценариста Аркадия Высоцкого. Его сценарий поразил меня новым углом зрения на жизнь. В какой-то момент мы с моим постоянным партнером Владимиром Валуцким, по-видимому, устали, исписались, что ли. И вдруг, будучи членом жюри сценарного конкурса, я наткнулся на этот сценарий. И только когда были подведены итоги, я узнал имя автора и немедленно позвонил Высоцкому: не отдал ли он кому свой сценарий? Он говорит: «Игорь Федорович, я его пять лет всем предлагаю, его никто не берет».

И сейчас я опять работаю членом жюри сценарного конкурса. В сочинениях молодых авторов хватает любительщины, графоманства, но есть и много интересного, неожиданного.

Н.Мазур. Это что-то новенькое. Обычно все стонут от сценариев молодых кинодраматургов. Может быть, близится конец клиповой моды? Что такое, на ваш взгляд, клиповое мышление, какова его природа? С чем связано стремление молодых режиссеров произвести эффект за счет бешеной скорости?

И.Масленников. У меня от клипов кружится голова. Многие молодые режиссеры подцепили эту заразу. Мои студенты во ВГИКе уже стали показывать свои первые наблюдения за жизнью — лихо монтируют, конечно, шиворот-навыворот, но вроде занятно. Мы все это с интересом посмотрели, и я им сказал, что в Академии художеств на факультете станковой графики и живописи есть правило — если какой-либо студент будет заподозрен в занятиях карикатурой или шаржами, его просто исключат из академии. Потому что живописец не должен портить руку. «Имейте это в виду, — говорю я ребятам, — не приучайте себя к клиповости, клиповый монтаж — это совершенно другой вид искусства, а я вас должен научить ремеслу рассказа истории, здесь вам никакой клип не поможет». Повторяю, клип — это зараза, которая сильно распространилась от режиссерской безграмотности. Это дурная манера, от которой надо отучать так же, как надо учить детей, в какой руке держать вилку, ложку. Сейчас время абсолютного выбора, когда можно быть кем угодно: религиозными режиссерами, атеистами, порнографами, фашистами, коммунистами... Но из стен института, от меня как от мастера ребята должны уйти, прежде всего, профессионалами.

Мое воспитание студентов заключается только в одном: чтобы они стали интеллигентными людьми. Чтобы много читали, ходили в театры, на выставки. Какое кино они смотрят на кассетах или на разных телеканалах — их личное дело.

Н.Мазур. Значит, какой спектакль посмотрели ваши воспитанники, это важно, а какой фильм они увидели, для вас не имеет значения?

И.Масленников. В большинстве своем то кино, которое сейчас идет по телеканалам и на экранах, я ставлю на очень низкую ступень. Конечно, есть исключения, и буду рад, если хорошие фильмы окажутся в поле зрения студентов. Но мне совсем неинтересно, если они будут мне рассказывать про последнюю работу Шварценеггера. Мне гораздо важнее, если мои студенты посмотрят спектакль в любом из театров Москвы, где они хотя бы увидят живых актеров.

Н.Мазур. Как вы трактуете понятие «экранная энергетика»? Это опыт и профессионализм или характер, темперамент, возраст?

И.Масленников. Знаю по долгой жизни в кинематографе, по людям, с которыми общался, что хорошо работают те режиссеры, у которых есть темперамент. Вялые, скучные люди ничего сделать не могут. То есть они что-то снимают, и, бывает, даже хорошо, но мне близко и дорого, когда я ощущаю экранную энергетику. Это особый дар. Я считаю, что режиссер должен ненавидеть отснятый материал, чтобы безжалостно выкинуть в корзину то, что мешает, что раздража-

ет. Фильм складывается из темпераментного отбора. Режиссерский темперамент создает среду и атмосферу.

Н.Мазур. Темперамент — это данность или прерогатива молодости?

И.Масленников. Кто знает? Вы к чему клоните? Хотите спросить, в «папином» возрасте я ощущаю себя или нет? Мне кажется, что ощущаю.

Н.Мазур. Хотелось бы понять, существуют ли здесь какие-то закономерности: индивидуальное творчество предполагает, что художник волен творить до последнего дыхания, а в синтетическом искусстве, каким является кино, иная обстановка для творчества, режиссер не принадлежит самому себе. Как с возрастом можно выдержать все эти и физические, и психологические нагрузки?

И.Масленников. В самом деле, люди устают. Есть режиссеры, которые уже просто не берутся снимать фильмы. Особенно теперь, когда общаться стало гораздо труднее, потому что все положено на деньги. Раньше мы не особенно брали это в расчет. Снимали себе и снимали. Снял я «Ярославну» с перерасходом в 250 тысяч — мне выговор объявили, а тем не менее дали картине первую категорию. Кино было богатым, оно кормило страну. Сейчас появилась новая система — продюсерство, и к этому еще надо привыкнуть. Откровенно говоря, я не то что не привык, а просто «перекрыл» это дело: я сам себе продюсер. Мне неинтересно зависеть от какого-то дяденьки, я хочу быть хозяином положения, и поэтому создал студию «Троицкий мост». Сейчас она осталась единственной независимой студией, а все другие не выдержали конкуренции и вернулись назад — в систему «Ленфильма». Но все, что они сделали, пришлось отдать этому киноконцерну. А то, что мы сделали, нам принадлежит и нас кормит. Считаю, что все равно я живу как бы по старинке. Не могу, чтоб надо мной кто-то «стоял». Или тогда я должен быть продюсером, как, например, Сергей Сельянов, а мне это неинтересно, мне самому хочется снимать кино.

Н.Мазур. Вам самому очень хочется добывать деньги на новый проект, ведь господдержка, которую вы получили, только частично обеспечивает финансирование картины?

И.Масленников. Да, придется добывать деньги, но лучше это делать самому, чем на кого-то надеяться. Хотя мы с Андреем Разумовским, нашим сопродюсером, мирно прожили на последней картине. Практически мы больше экономили, потому что были сами себе хозяевами, и нам бессмысленно было друг друга обманывать. Знаю, что подчас продюсерские конторы строятся таким образом: берут деньги, предположим, у того же Минкульта в качестве господдержки, и первое, что появляется у продюсера, — это джип, второе — норковая шуба у жены, далее — турпутевка на Канары.

Н.Мазур. Почему эти деньги не контролируются?

И.Масленников. Это просчет в работе Службы кинематографии, и я об этом говорил не раз, причем говорил тогда, когда речь шла о моей картине. К примеру, сделали мы фильм, и я спросил Александра Голутву, кому мы должны его сдать, ведь мы снимали, по сути, на государственные деньги. Во-первых, я так привык, а потом, как всякий нормальный коллективист, я нуждаюсь в худсовете, мне интересно послушать разные мнения, даже если в худсовете все дураки — мне интересно знать мнение дураков, как они отреагировали на то, что я сделал. Такая практика существует во всем мире, в том же Голливуде: нельзя сдать фильм, не показав его какой-нибудь комиссии...

И первый заместитель министра культуры приехал принимать нашу картину. Это было впервые за долгое время. Сейчас Служба кинематографии вводит правило контроля за расходованием бюджетных денег. А схема была такая: поскольку прокат деньги не возвращает, все старались погреть руки за счет производства. Но, мне кажется, все потихоньку утрясется.

Народ талантливый у нас есть. Есть талантливая молодежь, ну ничего, пару раз обожгутся, ушибутся и начнут нормально работать. А нормально работать — значит делать такие фильмы, чтобы народ хотел их смотреть. Телевидение, правда, портит всю картину, там вообще происходят ужасные вещи. Я даже не выдержал и Константину Эрнсту сказал: «Как вы можете все это показывать, «Слабое звено», к примеру? Ведь такая программа поощряет человека на то, чтобы предать, «заложить», «опустить» соперника на глазах у всех и глядя ему прямо в глаза». А подглядывание в замочную скважину, доносительство, подлость, ложь — это стало в порядке вещей.

Н.Мазур. Игорь Федорович, понятие «папино кино» для вас что-нибудь значит, вы могли бы сформулировать, что это такое?

И.Масленников. Мне кажется, что это все выдумки критиков. Тогда обо мне надо говорить, что я делаю «дедушкино кино», ведь у меня есть внучки, и одной уже двадцать пять лет, она живет в Нью-Йорке, и когда мы там показывали «Письма к Эльзе», ей фильм очень понравился, и она сказала мне: «Дед, ну ты даешь! Эта картина совершенно не твоего возраста».

Н.Мазур. Если посмотреть с другой стороны, ведь вы тоже когда-то были начинающим режиссером...

И.Масленников. В то время, когда мы учились на курсах, Козинцев снимал «Короля Лира», а Венгеров — «Рабочий поселок», то есть рядом, в соседних павильонах, была мощная жизнь, насыщенная смыслом, очень авторитетная. Поэтому мы чувствовали себя учениками, и это очень хорошо. Я не собираюсь тягаться со своими учителями, но считаю, что мои студенты должны посмотреть все мои картины — не для того, чтобы восхититься, а для того, чтобы существовала какая-то эстафета. Может быть, в этом мое «папинство»: это ощущение, что надо быть как бы родителем для своих учеников, но, подчеркиваю, именно для своих учеников.

Н.Мазур. У вас нет ощущения, что у молодых нет трепета перед всем тем, что уже сделано в кино, нет авторитетов?

И.Масленников. Могу похвастаться — ко мне с уважением относятся молодые ребята, и только по одной-единственной причине — «Холмс»! Они выросли на нем, они помнят его с детства и с каждым повтором воспринимают его снова и снова. Мне кажется, что картина получилась вневременной, причем произошло это как-то неожиданно.

А между тем за все время бытования «Холмса» на экране не было ни одной публикации в киноведческой литературе, ни одной аналитической рецензии. Кроме репортажей со съемочной площадки и интервью со мной, эта вещь нигде и никогда не упоминалась. Поэтому можно понять мое отношение к киноведению и к кинокритике. И для меня неудивительно, что на предыдущем «Золотом Овне» все призы взял Александр Сокуров. Хотя я к Сокурову отношусь с большим уважением, потому что он колоссальный труженик и талантливый менеджер, он у нас в «Троицком мосте» сделал три картины. Тем не менее одна из бед, из-за которой молодежь долго блуждала в потемках, — это наша кинокритика, киноведение, и в частности, редакция журнала «Искусство кино», по-прежнему далекие от проблем того, что они называют мейнстримом.

Н.Мазур. Игорь Федорович, конечно, хорошо, когда у фильма долгая жизнь, но разве можно это спрогнозировать?

И.Масленников. Надо думать, кому ты рассказываешь, каков твой зритель и что ты хочешь ему сказать, чему хочешь научить.

Кинематографисты по-прежнему единственные моральные, что ли, проповедники. Телевидение тоже является нашей кафедрой. Мы единственные «пасторы», больше никого нет. Комсомола нет, коммунистической партии, которая вела нас «от победы к победе», тоже нет. Церковь, как в прежние времена, перед революцией, занимается властью, а не народом.

Приступая к работе над картиной, надо помнить, что каждый фильм — это твой поступок, поступок, который «не вырубить» из биографии. Я за свою жизнь сделал энное количество фильмов, некоторые мне не нравятся, но я их от себя не отделяю, ведь их «с белой ручки не стряхнешь и за пояс не заткнешь».

Н.Мазур. Не кажется ли вам, что когда идет сравнение поколений, то в слове «молодые» есть некоторая подковырка, а между тем, появляются фильмы-дебюты с психологически точным попаданием во времена даже пятидесятилетней давности, как, например, «Ехали два шофера»?

И.Масленников. Да, есть талантливые ребята, и Александр Котт один из них. Идет нормальный процесс, всё своим чередом. И если только мы справимся с нашими общими бедами, все наберет силу, вырастут талантливые люди. А возраст — он творчеству не помеха.

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Ничего нет лучше хорошей погоды

«ПАПИНО КИНО» И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

«Дом дураков», режиссер А.Кончаловский

Фото А.Гришина

Прогуливаясь по лесу и невольно любуясь величественным видом какого-нибудь почтенного, хорошо пожившего дерева, рассеянный дачник редко обращает внимание на явные следы его жизненной драмы. А ведь они всегда тут, в древесной плоти. Присмотришься — и видишь, что уже на заре юности нынешнее почтенное дерево придушило россыпь более слабых, рядом поселившихся сородичей, что в зрелом возрасте рассорилось с параллельным, слившимся стволом и выгнало его в сторону, что крупная ветвь, на которую ангел роста возложил большие надежды, засохла... но в итоге все равно победа, явная и бесспорная по законам леса.

Законы социального леса столь же снисходительны к простой эпической победе силы, упорства и неизменного приращения «плоти» (власти, авторитета, имущества). Если вы, к примеру, встречаете свой семидесятипятилетний юбилей не больным и нищим стариком, а в теплом концертном зале, с друзьями, учениками и правительственными телеграммами, то вы удачник жизненного сна.

Когда я начинала свои критические опыты, рассуждения об искусстве (прекрасное, возвышенное занятие, достойное философов и поэтов!), то положила себе за правило никогда не отзываться о творчестве людей старше шестидесяти лет. Мне казалось, это бессмысленно. И это, действительно, чаще всего бессмысленно, если всюду непременно искать «свершения» и «достижения». Но вот сменив угол пристрастного зрения и предоставив миру идти так, как задумано о нем, можно обнаружить прямо-таки сокровищницу смыслов. В том числе и в творчестве почтенных работников искусств...

Традиционное русское внимание к мучениям художника в современной ситуации начинает вытесняться рядом нехитрых догм интернационального менеджмента.

«Зимняя вишня», режиссер И.Масленников

Скажем, всякий известный, раскрученный бренд обязан держать стандарт. Покупая водку, или башмаки, или черта в ступе известной марки, потребитель должен получить именно то, на что он рассчитывал, — товар неизменного качества. В некоторых областях культуры, требующих честного натурального образования и мастерства, так и происходит. Цирковые артисты высокой квалификации, передовики балета, знаменитые исполнители классической музыки, как правило, держат стандарт.

Любой кинорежиссер, снявший приличный фильм, попадает в ситуацию, когда он автоматически считается чем-то вроде хорошей фирмы, которая обязана отныне и вовеки веков не вязать веники, а строго держать заявленный уровень. Такой стандарт есть у каждого известного режиссера. Что бы он ни снял, всякий будет вспоминать тот, главный фильм, фильм-эталон (их не меньше одного и не больше трех, остальные идут как «тоже хорошие», «да, неплохо, но не...» — и называется тот самый фильм). Кому не известно, что для Тарковского это «Андрей Рублев», для Гайдая — «Кавказская пленница» и «Бриллиантовая рука», для Германа — «Мой друг Иван Лапшин», для Михалкова — «Неоконченная пьеса для механического пианино», для Рязанова — «Берегись автомобиля» и «Ирония судьбы», для Масленникова — «Приключения Шерлока Холмса», для Киры Муратовой — «Долгие проводы», для Говорухина — «Место встречи изменить нельзя», для Петра Тодоровского — «Военно-полевой роман»?.. Свой «фильм-стандарт» есть даже у тех режиссеров, которые обычно не подлежат рассмотрению в категориях искусства, скажем, у Юнгвальда-Хилькевича это «Д'Артаньян и три мушкетера», а у Дмитрия Астрахана — «Ты у меня одна». Ложность такого восприятия кино заключается в том, что за стандарт принимается наивысшее достижение режиссера, которое возникло из тысяч обстоятельств и которое он и хотел бы повторить и воспроизвести, но увы. Он и не знает, как и почему вышел у него фильм, который ему всегда будут припоминать. Он на это и не рассчитывал, поскольку фильм доделывает публика, и пока она не вдохнула в экран свое жаркое «да!», ничего решительно не известно. Идет время, и со стороны воспринимающих искусство нарастают какое-то загадочное неудовольствие, какая-то сердитость на упрямого режиссера, который ведь ясно показал, что может делать отличные картины, а вместо этого делает другие, иногда весьма сильно расходящиеся с личным отличным стандартом. Ведь он умеет, почему тогда не делает так же хорошо, как было? Значит, он испортился? А если он испортился, может, нам следует его выкинуть?

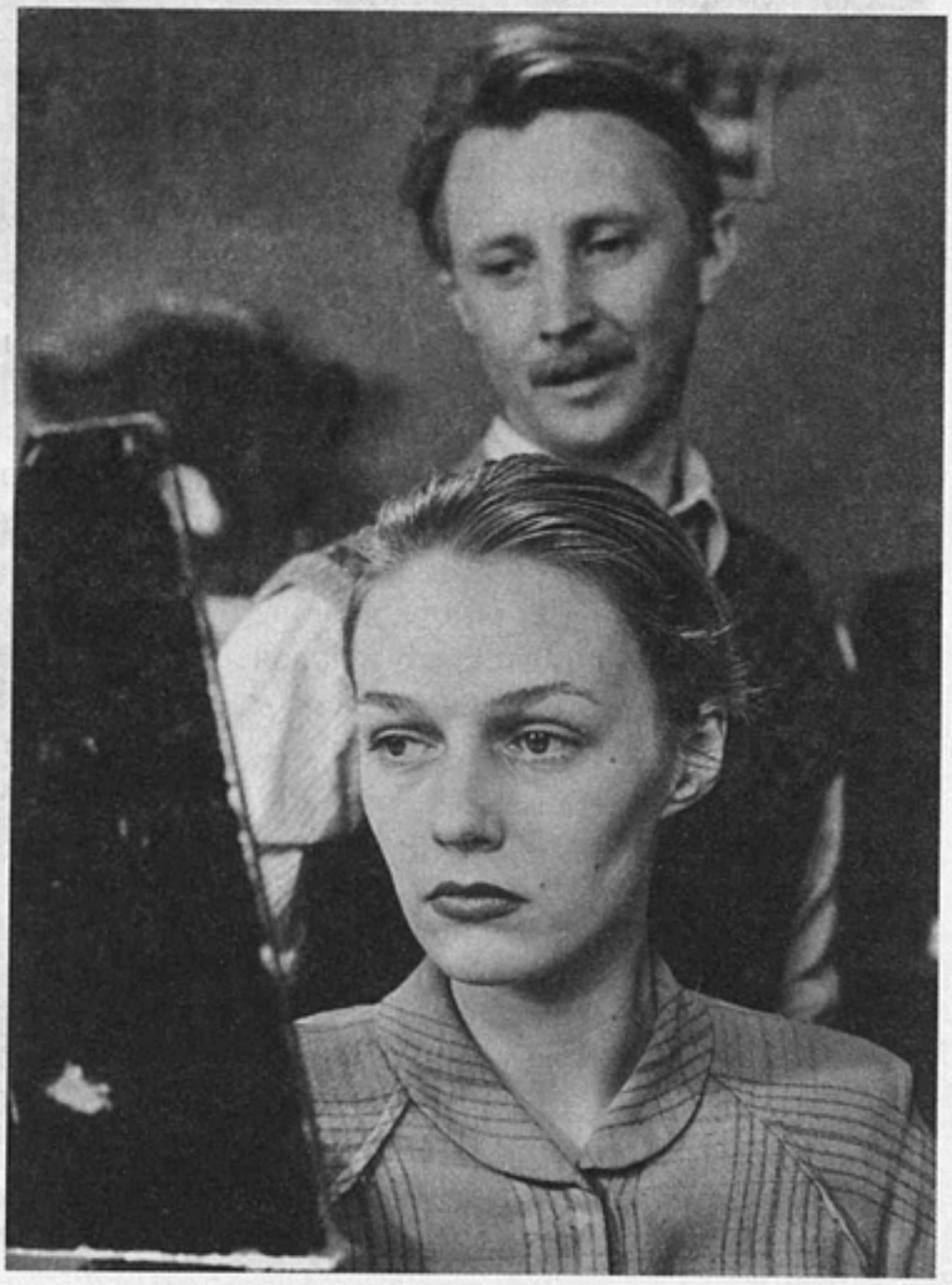
Идея обязательного соответствия заявленному стандарту враждебна идее почтенности. Долго ли, коротко ли, но, идя сказочной русской тропой, мы все-таки выработали свой канон почтенности для каждого вида искусства, и он исполняется. Выработался и тип почтенного режиссера, с определенным раз и навсегда кругом художественных задач и приемов. Интересно, что канон почтенности исполняется режиссерами, имеющими в своем мироощущении много общего.

Попросту говоря, это победители, удержавшиеся на плаву, удачники жизненного сна. Удачливость и победительность их нисколько не случайна, а как бы ниспослана и гарантирована.

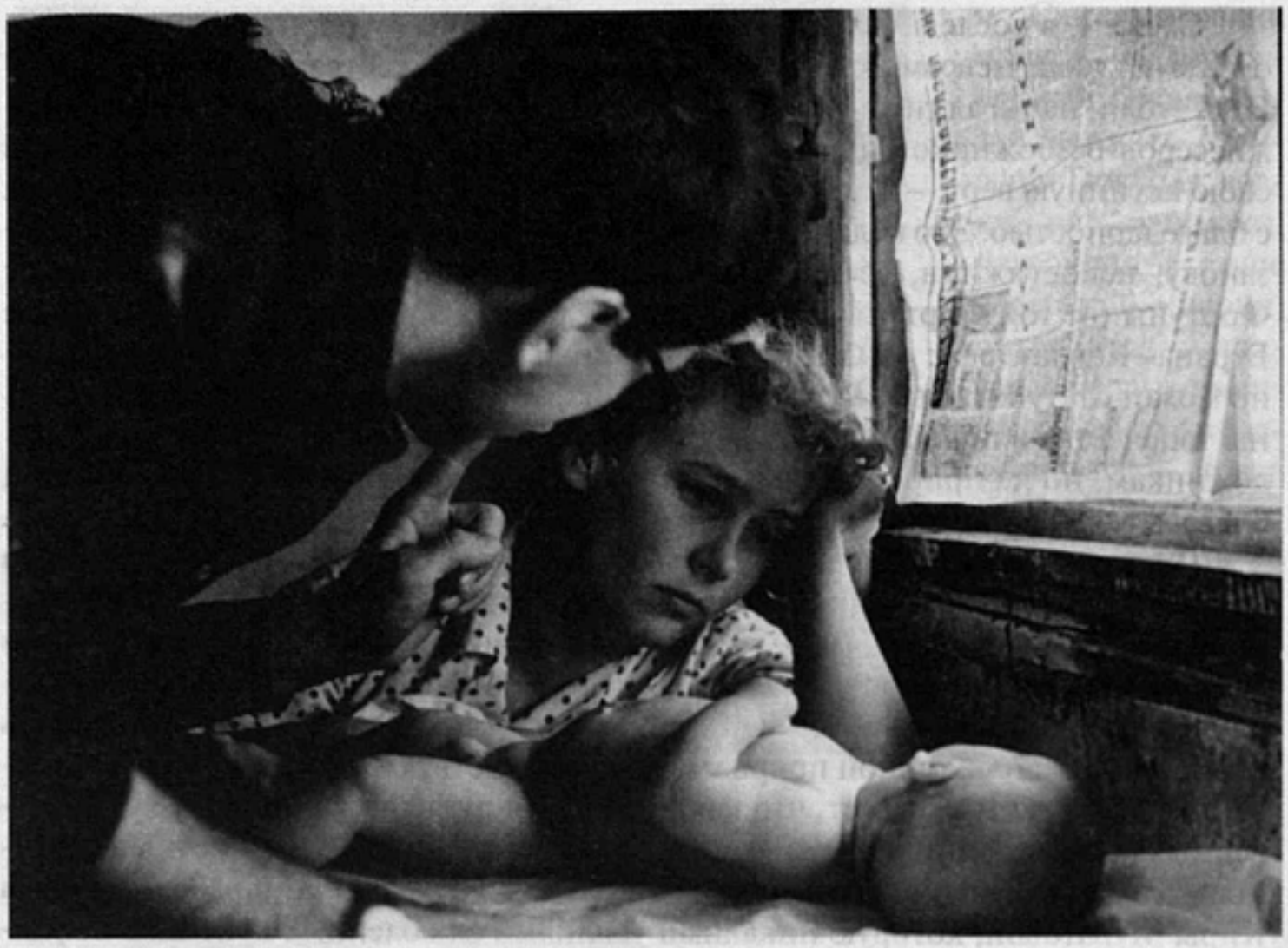
Скажем, в последних картинах Эльдара Рязанова («Старые клячи», «Тихие омуты») никак невозможно обнаружить следы художественности. Ну и что? Ведь это он написал гимн «У природы нет плохой погоды», он, в отличие от режиссеров-безбожников или режиссеров-фарисеев, обнаружил и обнародовал свою истинную веру — веру в дары природы, которые следует принимать всегда с благодарностью. Это целая, можно сказать, натурфилософия. Природа, по Рязанову, непостижима, всемогуща, владеет миром и, по сути, неотличима от Фортуны (от той Фортуны, о которой поет первый и последний хор «Кармина Бурана» Карла Орфа: «О Фортуна, повелительница мира!»). А потому кто угодно может отступиться от Рязанова — высокомерный критический разум, демоны творчества или шаловливые Музы, которые что-то вечно нашептывают художникам, но не природа. Она не оставит своего поэта и будет внимательна и благосклонна к нему.

Пользуясь терминологией Томаса Манна, который делил всех художников на «детей духа» и «детей природы», можно констатировать: в отечественной кинорежиссуре положение «мудрых отцов», управителей, вещунов и патриархов могут занять и занимают исключительно «дети природы». Тревожные и бунтующие «дети духа» до положения патриархов просто не доживают (не пользуясь санкциями благосклонной природы и взаимодействующей с ней или слившейся с ней Фортуны). Бывает, что какое-то «дитя духа» по количеству художественных произведений и прожитых лет имеет все права на известное общественное положение, но оно его никогда не получит. Пожалуйста, пример — судьба Киры Муратовой, которую никакими усилиями влюбленных критиков не удается поместить в кинематографический «истеблишмент», и она так и ходит чуть ли не в молодежных бунтарях. На язвительном и неправильном облике этой более чем странной женщины с разросшимся непомерно духом всегда остается некая тень «сомнительности», и любой настоящий патриарх нашего кино охотно скажет, в чем эта сомнительность. «Она не любит жизнь», — говорят отцы и моргают.

Но этого не может быть, волнуетесь вы, человек так упорно работает, так заботливо подбирает лица для своих фильмов, так вдумывается в действительность и так к ней внимателен, как же он не любит жизнь? А секрет в том, что под «жизнью» отцы понимают обычно их тайное божество, природу-Фортуну, которой следует подчиняться без рассуждений, с благоговением и благодарностью. Это божество не для Киры Муратовой. Ее дух-руководитель, честный, строгий, критический и насмешливый, скорее сродни тому, что мучил А.П.Чехова. Но он, этот дух, нисколько не озабочен проблемами выживания и достижения общественного положения, «патриаршеством».



«Военно-полевой роман», режиссер П.Тодоровский



На съемках фильма «История Аси Клячиной, которая любила да не вышла замуж», режиссер А.Кончаловский

Его питомцы не меняют по десять раз жен или мужей, не играют в теннис с президентами (как правило, вообще ни во что не играют), не хвастаются купленными дачами перед друзьями, они вообще не сильно укоренены в жизни, сопровожденной горестями и болезнями. Их любят, но не почитают.

Почитают всегда — «детей природы» (к их наивысшим образцам Томас Манн относил Гёте и Толстого), осуществляющих длительную жизнь, сопровожденную атрибутами победоносного воплощения. И пусть их величие порой отзывается величием языческих истуканов, пусть их жизненный аппетит иной раз выходит за рамки приличий, а категории «доброта» или «порядочность» нередко бесполезными цветами увядают у их подножия, зримое воплощение идеи «долгой счастливой жизни» завораживает и подчиняет себе людей.

Божество, которому поклоняются патриархи нашего кино, явлено в их картинах многоразличными женскими образами (трудно сомневаться в половой принадлежности природы-Фортуны, на то существует давнишняя культурная традиция). Здесь у каждого «отца» есть своя специализация. Андрей Кончаловский увлечен разнообразной молодой свежестью, Петр Тодоровский привержен жаркому цветению женщин среднего возраста, Владимир Наумов, как пушкинский рыцарь бедный, всегда был поклонником одного лишь, но идеального, по его мнению, женского лица (Натальи Белохвостиковой), Игорю Масленникову близки женщины страдающие, несчастные, а у верного своей натурфилософии Эльдара Рязанова вообще нет отрицательных женских образов (за редчайшими эпизодическими исключениями). При этом изобилии женственности кино патриархов вовсе не сосредоточено на любовных историях, скорее речь идет о сожительствах, союзах, желаниях и притяжениях, о том, кому достанется девочка-юность и мама-жизнь, о нарушениях покоя и его восстановлении, о репродукции наиболее желанных ритмов рассказа.

«Жизнь забавами полна», — утверждает Петр Тодоровский в названии своего последнего фильма, сразу устанавливая добродушное отношение к сему многосмысленному предмету. По главной улице провинциального городка, расположенного недалеко от Москвы, прогуливается некрасивая и немолодая супружеская пара, от которой веет таким благополучием, сочностью и аппетитом семейного счастья, что тональность повествования как-то увлекает помимо его художественности. Семейное счастье, конечно, подвергнется испытаниям, и коммуналка, где обитают герои, услышит и крики страдания, и вопли ревности, но на окнах при этом будет красоваться вкусная кустистая герань, а персо-

нажи не забудут про завтрак, обед и ужин. Героиня Ирины Розановой в поисках личного счастья облекается в дурацкое платьице, и формы ее вопиют при этом к небесам. Камера нежно обшарит все имеющиеся в картине грудки и попки, и самым лучшим аккомпанементом тут было бы изумленно-одобрительное южное: «Ваxx!» Люди считают счастьем ровно то, что считали счастьем и десять, и тридцать, и сто лет назад. Все беды сосредоточены в ужасной Москве, откуда веет катастрофами и катаклизмами, и героиня Розановой напрасно искала там счастья. Там счастья нет. Там социальная напряженность и случайные пули, там обижают инвалида (Лариса Удовиченко), там гибнет жених героини Розановой (Владимир Симонов). Провинциальный мир для вящего самосохранения должен замкнуться, отринуть соблазны, стать герметичным. Никаких попыток переменить участь, осуществить наивные мечты, добиться желаемого — и у тебя есть шанс выжить и быть счастливым. Есть муж — живи с мужем, а не бегай по ночам и не воображай, как уедешь в Австралию. Поглядывает на тебя сосед — будь благосклонна к соседу, а не мчись за семь верст киселя хлебать. Счастье герметично, статично, фатально. Его нельзя добиться, выстрадать, заслужить. Счастье — гомеостаз, равновесие, и нарушающий гомеостаз лишается счастья, но становится героем, про которого можно что-то рассказать. Петр Тодоровский логичен, и то, что кажется в его картинах случайностью, всегда закономерно. Все его герои, нарушающие гомеостаз, получают действие, путь-дорогу, но их мечты никогда не сбудутся и желаемого они не добьются. Пройдется Муравин (Олег Борисов) «по главной улице с оркестром» и вернется в семью, так и оставшись безымянным композитором. Пострадает Нетужилин (Николай Бурляев) в «военно-полевом романе» и отправится домой, к любящей жене. Подобных коллизий в фильмах Тодоровского много. Поэтому и кажущаяся искусственной и случайной гибель жениха в картине «Жизнь забавами полна» строго закономерна — в поиске, в дороге, в страсти человек может как угодно лететь и петь, но для счастья извольте приземлиться. Бегающая туда-сюда героиня

«Анкор, еще анкор!», режиссер П.Тодоровский

должна быть остановлена грубой рукой порядка. Счастье — это покой. «Счастье» и «поиск» — антонимы. Выбирать — погубить, значит, жизнь молодую. Привел ход судьбы к жизни втроем — живи втроем и не шевелись («Любовь втроем»)... Понятно, что в гомеостатическом мире бунтуют, как правило, юные и молодые герои — они что-то предпринимают, мечутся, выкрикивают или просто от невыносимости вечной статики кривляются и устраивают глупые розыгрыши. Исход понятен — иногда плачевный исход («Какая чудная игра!»). Косность мира, выявленная Петром Тодоровским, была бы нестерпимой, внеси он в нее беспокойный дух критики. Но режиссер этим духом не обременен нисколько, он любит свой старый игрушечный мир, устроенный точно и строго, он любит его старинной любовью, требующей воспевания, и Тодоровский поет, не вызывая никаких сомнений в своем праве выражать исключительную приверженность природе-Фортуне.

Из всех патриархов нашего кино Игоря Масленникова я считаю режиссером, наиболее нежно, внимательно и трогательно относящимся к той силе, что природе-Фортуне противостоит, ее принято называть Душой мира, Психеей. Вечно влюбленная и вечно несчастная странница, которую морочит и пытает вредная мать Венера, мифическая Психея в земном искусстве породила массу отражений, целый мир странных женщин и мужчин, устремленных к незнаемому Амуру и нездешнему небу. Жизнерадостному и полнокровному Масленникову, явному любимцу природы-Фортуны, душеньку Психею искренне жаль. Мир устраивают мужчины, часто придурковатые, а нередко и грубые, в соответствии со своими аппетитами. Этого никак уж не переделаешь, а оттого не грех по-мужски, великодушно вздохнуть над судьбой жертв такого устройства. К Елене Кореневой («Ярославна, королева Франции») и Елене Сафоновой («Зимняя вишня»; разумею первый фильм, не сериал), душенькам из мира Масленникова, с их тонкими чарующими лицами, прибавилась Юлия Маврина, уже почти вовсе бестелесная героиня «Писем к Эльзе». Она, конечно, куда менее реалистична — больше символична.

Нынешняя Психея, добрая девочка с улыбчивым кукольным личиком, живет в искусственном мире, что создал для нее богатый папик с лицом благородного шулера (Аристарх Ливанов). После его смерти, когда дом оккупируют голодные мещане во главе с бывшей домработницей (забавная Зинаида Кириенко), Психея пускается в странствия, то становясь постельной утешительницей целого корабля моряков, то оказываясь в семье рубахи-парня, шофера, не так давно произошедшего от обезьяны. Места в мире для нее нет — только в доме для душевнобольных, где она и обитала до встречи с папиком и где живет постоянно ее корреспондентка и подруга Эльза (Алла Демидова, принесшая в маленький эпизод со своим участием дух античной трагедии). Пессимистический сценарий Аркадия Высоцкого Масленников рассказал в своей обычной спокойной повествовательной манере, особенно стараясь не окарикатурить обидчиков Душеньки. Все, в общем, хорошие, просто цветы должны расти в саду, куколки лежать в ящичках, если нет спектакля, бабочки — покоиться в коллекциях, а странные бестелесные девочки — жить под надзором санитаров. Очень, очень жаль, но ничего не поделаешь. Для процветания Психеи требуются особенные оранжерейные условия, а в современном мире с ней возиться никто не будет. Да и к чему эти хлопоты? Прежние Психеи, воплощенные в искусстве, как можно предположить, обладали особенным, всепокоряющим обаянием, поскольку душевное обаяние — самое сильное, оно сильнее и природной красоты, и кристаллов духа. Страдания и гибель этих Психей поражали современников. Наверное, так было в творчестве Веры Комиссаржевской, ближе к нашим временам так пронзала сердце Джульетта Мазина. Душенька из «Писем к Эльзе» особенно не пронзает — слабенькая, милая, чуть-чуть безумная, хорошенькая, она ничего не поняла из того, что с нею произошло, и не погибла, а вернулась на исходные позиции. Опять победил природный гомеостаз, отводящий всем враждебным для себя явлениям строгое статичное место. (Да ведь и «зимняя вишня», как помнится, вернется к старому любовнику!) Никаких рыданий на пустом берегу (это я отсылаю к Феллини), улыбок сквозь слезы (к нему же), резких художественных жестов, всяких там старорежимных «катарсисов»... Но, право, в этих гладких, ровных водах гомеостаза, смыкающихся над

головой несчастных героев при эпическом спокойствии режиссеров, есть нечто ужасное. Начинает хотеться чего-то совершенно идиотического и банального — чтобы пришел бодрый, здоровый герой, выгнал из дома мещан, посадил моряков за растление, набил морду шоферу, вызволил из психушки Психею... но этого героя зовут то Вик Мэллой, то Перри Мейсон, то Арчи Гудвин, то Стив Карелла, и он тут совершенно ни при чем...

Еще одну Психею и еще один сумасшедший дом мы находим в картине Андрея Кончаловского «Дом дураков». Если героиня Масленникова попала из безмятежного герметичного пространства в страшную действительность, то к Жанне Кончаловского действительность врывается сама, чтобы уйти несолоно хлебавши. Психушка оказывается совершенно непобедима, а героиня (Юлия Высоцкая), очень красивая и очень здоровая девушка с чудесными зубами, совершенно невредима. Гомеостаз опять победил, только этот гомеостаз уже весьма слабо связан с реальностью. Ведь «Дом дураков», созданный Кончаловским из рекордного количества киноцитат, аллюзий и реминисценций, — это своеобразная «энциклопедия заблуждений», образ-символ европейского авторского кино, герметичного и мечтательного, с его вечными лошадками под дождем, зелеными яблоками, дурочками в свадебных платьях, с его поисками специальной национальной душевности и тезисом о том, что только идиоты — это настоящие люди. Вся материя такого кинематографа износилась, но это рубище Андрею Кончаловскому дороже всех новомодных одеяний, и в прагматичном скептике и себялюбце проступил облик задавленного Голливудом шестидесятника, прогрессивного режиссера в кожаном пиджаке, для которого духовность никак не звук пустой, а, типа, хлеб насущный.

Вот, казалось бы, странность какая. Из книг Кончаловского получаешь стойкое впечатление об авторе как о верном рыцаре природы-Фортуны. Он почитает плоть, заботится о ней неустанно, а его любовные приключения известны обществу куда лучше любовных похождений Зевса. Однако Кончаловский — вовсе не жизнерадостный и не жизнеутверждающий режиссер. Его взаимоотношения с плотью жизни пропитаны страхом и нервозностью, и его служение природе-Фортуне — вечно тревожное, лихорадочное и, я думаю, не вполне искреннее. Он слишком жадно хватает милости природы, слишком торопливо их поглощает, слишком жарко их желает, а в свое творчество пропускает только один вид природных свершений — юных девушек, которым упорно навязывает функции душевности и даже духовности, как бы оправдывая их прелести и свои привязанности, вовсе не нуждающиеся в оправдании. Почему бы, в самом деле, не снять кино о том, как прекрасны девушки, как хорошо жить в своем доме, быть здоровым и пользоваться прочным благосостоянием? Нет, роковые 60-е проросли в душу Кончаловского такими мощными корнями, что он просто не в состоянии затеять картину, где не было бы «послания» и не существовала бы (или имитировалась) некая духовная деятельность. Когда ему выпало соприкоснуться с античным миром (телефильм «Одиссея»), он снял довольно блеклую сказку, и видно было, насколько языческое великолепие мифа чуждо его сознанию. Настоящее, полнозвучное «дитя природы» тут резвилось бы от счастья — Кончаловский откровенно скучал.

Если режиссер не оставит своих упорных притязаний на царство духа и не воздаст настоящих почестей хранящему его божеству, результат может быть весьма драматичным. Возможно, все злокачественные перипетии судьбы Кончаловского связаны именно с этой двойственностью, со стремлением угодить сразу двум богам, сесть на два стула. А ведь один-то стул, как нам давно объяснили, «не от мира сего». Оттого Кончаловский и не обрел еще натуральной, безмятежной величавости, того лишенного всякой рефлексии спокойствия, что лежит на челе Эльдара Рязанова, Петра Тодоровского, Игоря Масленникова... Молодой он еще, суетливый...

А лес шумит, напоминая нам о беспредельном разнообразии мира, о силе жизни, о верности своему предначертанию и о том, что для всякого дерева, покорного своей природе, ничего нет лучше хорошей погоды.

Р Е П Е Р Т У А Р

В Е Н Е Ц И Я - 2 0 0 2

Скорее всего, это случайное совпадение, но техническое качество последнего Венецианского кинофестиваля, которым неожиданно для всех приехал руководить Мориц де Хадельн, больше двадцати лет стоявший у руля в Берлине, оказалось вопиюще непохожим на немецкое. Показы фильмов прерывались, как в захолустной киношке, а на первой же пресс-конференции у самого директора отказал микрофон. Журналисты резво окрестили эти и другие накладки вылазками итальянских антиглобалистов, возмущенных отставкой Альберто Барберы, однако даже если это и так, то программы Венеции доказали тщетность их усилий. Здесь стоит вспомнить, что в 77-м де Хадельна, по его признанию, призвали в Западный Берлин для осуществления хоть каких-то шагов в сторону сближения Запада с Востоком.

На «Мостре»-2002 особенно красноречиво было явлено желание европейцев сблизиться с Россией. Во-первых, в Венецию привезли одиннадцать российских картин, а во-вторых, русские герои, просторы, мотивы мелькали в множестве фильмов — у шведа Мудиссона, англичанина Фрирза, итальянки Кавани, американки Кэтрин Бигелоу, еще у одной американки Джулии Теймор, список режиссеров, которым по разным причинам понадобились наши соотечественники, легко продолжить. И не важно, что одних русские интересуют по-прежнему как знак чего-то запредельно чужого, а других, напротив, как доказательство того, что все в мире похожи, даже русские не исключение. Приглашение нас в единый мировой сюжет в любом случае говорит о том, что все прочие национальности в качестве классического Другого в Америке и Европе уже «не работают» — разность если не исчерпана, то существенно нивелирована.

Приход де Хадельна, имеющего за плечами опыт Берлинале, заметно усилил социальную ориентированность фестивальных программ. Но главной смыслообразующей коллизией «Мостры» стала коллизия метода — именно «эстетическое отношение искусства к действительности» задавало тон, разводило и сводило фильмы, определяло накал конкурсной борьбы и темы для критических

дискуссий. Не случайно Венеция подытожила активный поиск кинематографом новых форм, хотя революционность венецианским жюри, как и всеми прочими жюри, не приветствуется: не заметить самое совершенное произведение не только 59-го фестиваля, но, вероятно, и сегодняшнего мирового кино — «Куклы» Такэси Китано — было, разумеется, невозможно, и судейская бригада во главе с Гон Ли просто-напросто наказала зарвавшегося коллегу-авангардиста. Особая бдительность в отношении формы отразилась и на составлении программ — отобранные фильмы подверглись чересчур заботливой сортировке.

Помимо основного конкурса и «Новых территорий» де Хадельном был предложен и конкурс «Против течения», что навело на некоторые размышления. Сомнительна установка главной программы фестиваля, тем более Венецианского, тихо-мирно плыть по течению. А кроме того, сомнительны и принципы классификации: скажем, абсолютно отдельная, уж никак не из потока (или течения — stream) лента Китано была допущена в магистральный конкурс, зато фильмы Лукаса Мудиссона или Артуро Рипштейна, не претендующие на перевороты в искусстве и даже не самые дерзкие в творчестве режиссеров, оказались среди пионеров и новаторов, плывущих «против течения». Соревновались же с ними и вовсе поточные картины, вроде типично французской психоложной драмы «В пятницу вечером» Клер Дени — про секс как лекарство с широким спектром терапевтического действия. А программа «Новые территории», названная де Хадельном «экспериментальной мастерской», включала и лабораторные опыты, и фильмы чинные, сделанные «как положено», по образцу тех, что делались позавчера.

Некоторая непоследовательность или искусственность фестивальной драматургии не нанесла, однако, непоправимый урон фестивалю. Наплевав на очевидную условность объединений, созданных сверху, и расцепившись с чужаками, фильмы заторопились складывать свои контексты, свои группы по интересам. Групп оказалось две, а определяющим интересом в каждой стал характер отношений с реальностью. Прямых, лоб в лоб, и подчеркнуто опосредованных, тщательно закамуфлированных. Хотя приблизительность обеих установок очевидна, Венецианские программы дали возможность рассмотреть их в оппозиции друг к другу, а также представить самые смелые произведения сегодняшнего кино и их авторов. Материалы, посвященные «Мостре»-2002, мы публикуем в рубриках «Репертуар», «Имена», «Разборы», «Опыт».

Нина Зархи

ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ

Тридцать шесть с половиной

Если вам приснилось, что вы играете на аккордеоне, — это предвестие печальных событий, но с хорошим концом.

Из «Сонника»

Для рецензии на «Дом дураков» зачин хочется избрать решительный. Например, такой: Андрей Сергеевич Кончаловский выпустил плохой и насквозь фальшивый фильм. Выдохнув подобную фразу, мы сразу значительно облегчим себе задачу. После этого можно сколь угодно долго рассуждать о достоинствах «Дома дураков», коих — никто не спорит! — не так уж и мало. Андрей Кончаловский — мастер такого уровня, что даже плохое кино снимет умело и грамотно.

Фильм у него вышел соразмерным, упругим, просчитанным, крепко вписанным в контекст мирового кинематографа и западной политкорректности. Кончаловский выказывает недюжинную осведомленность во всем, что касается тенденций современного кино, обнаруживает поразительную насмотренность — тут ему просто нет равных, — маркетинговое чутье и — в еще большей степени — завидное умение совладать с экранным материалом. Профессионалище!

В основу фильма легла реальная история, приключившаяся в 1996 году в психушке где-то на границе Ингушетии и Чечни. Кончаловский этот документальный сюжет пообстругал, как папа Карло полено, приспособил под свои нужды и сделал всечеловеческую притчу о несовершенстве рода людского. О больных людях. Название для притчи тоже выбрано не случайное. «Дом дураков» — это, конечно, прямая отсылка к аллегорической средневековой поэме Себастьяна Бранта «Корабль дураков» и еще больше — к знаменитой картине Иеронима Босха, написанной под впечатлением от Брантовой поэмы.

Вглядевшись в картину Босха, а потом оглянувшись на картину Кончаловского, можно даже угадать коекого из персонажей. У Босха на первом плане — знаменитая монахиня с

«Дом дураков»

Автор сценария и режиссер **А.Кончаловский**
Оператор **С.Козлов**
Художник **Л.Скорина**
Композитор **Э.Артемьев**
Звукооператоры **В.Орел, Е.Терешковский**
В ролях: **Ю.Высоцкая, С.Исламов, Е.Миронов, С.Варкки, Е.Фомина, М.Полицеймако, Р.Джабраилов и другие**
«Персона», Hachette Première et Cie
при поддержке Министерства культуры РФ
Россия — Франция
2002

лютней, у Кончаловского — дурочка с аккордеоном. Актриса Юлия Высоцкая, сыгравшая эту шепелявую и добрую дуреху, в каком-то из интервью рассказала, что диагноз ее героини — «синдром Христовой невесты». Так в психиатрии называют пациенток, которые хранят верность жениху, существующему лишь в их больном сознании. Параллель с босховской Христовой невестой, понятное дело, напрашивается сама собой.

Роль «Христа» для Жанны исполняет канадский поп-идол Брайан Адамс. Только грядет он не на осле, а на чудесном иллюминированном поезде с бесчисленными гирляндами лампочек. Словно Дед Мороз в рекламном ролике кока-колы. Жанна-дурочка вместе с другими обитателями желтого дома, что ни день, жадно вглядывается в ту синюю даль, из которой должен вынырнуть спасительный поезд. Настанет день, когда Жених, занявший место машиниста, доедет до психоневрологического интерната и слащаво запоет о любви. О любви к своей бабе: «Have you ever really loved a woman?» Эта попсовая любовь преобразит мир, русские замирятся с чеченцами, лев возляжет рядом с агнцем, и не станет на свете ни печали, ни воздыхания.

Ближе к концу фильма в сумасшедшем доме обнаружится и «Бог-отец». Оказывается, это старик кататоник (А.Адоскин), часами мерно раскачивающийся взад-вперед на своей убогой койке. Жанна угостит дедушку яблочком, а услышит взамен целую проповедь. «Я вижу на этом яблоке народы, которые воюют друг с другом, живут, умирают и воздымают глаза кверху, чтоб увидеть меня, — возглаголит он, простирая руки над райским фруктом. — Как же я могу съесть это яблоко?!» Деистская концепция мироздания, согласно которой Творец с момента сотворения Вселенной не вмешивался более в дела человечества, получила неожиданное подкрепление в фильме Кончаловского. Оказывается, весь бардак в нашем мире происходит лишь из-за того, что Старик, едва сотворив род человеческий и сказав, что «это хорошо», тут же впал в кататонию. И уколы не помогают. Одна надежда на пришествие Брайана Адамса.

Первый фильм, который невозможно не вспомнить, говоря о «Доме дураков», – «Танцующая во тьме» Ларса фон Триера. Именно оттуда, из Дании — Исландии перекочевала на нашу, на чечено-ингушскую почву физически неполноценная девушка с «золотым сердцем». Именно у фон Триера Кончаловский умыкнул и способ деления мира на две неравные половины: недружелюбная действительность, где временно, по какому-то недоразумению, обитают Сельма и Жанна, и тот яркий, настоящий, полноцветный мир грез, в котором враги прощают друг друга и, взявшись за руки, танцуют под прекрасную музыку.

Кончаловского легко упрекнуть в дидактизме. Но ведь и триеровский фильм очевидно дидактичен. Детальной психологической проработки характеров действующих лиц у фон Триера нет и в помине. Да и лиц там нет никаких — одни лишь лики: «Танцующую во тьме» можно уподобить средневековой фреске, где мир предстает плоским, лишенным третьего измерения. К слову сказать, и сюжет фон Триером выбран евангельский: Сельма — это, конечно же, она, Дочь Человеческая, искупившая своей смертью грехи мира. Есть у нее свои апостолы (добрые персонажи Катрин Денёв и Петера Стормаре) и даже Иуда (полицейский Билл), продавший Сельму за тридцать сребреников, но удостоенный после смерти прощения.

Фон Триер в «Танцующей» варварским способом скрещивал самые низкопробные, самые презираемые жанры — сентиментальную мелодраму и бодрый голливудский мюзикл. Брал старые мехи и наполнял их — нет, не молодым вином, а кровью. Он прекрасно знал, что последует дальше: старые мехи не смогут выдержать объема заполнившей их жидкости и прямо с экрана на нас брызнет кровь.

Параллели между картинами фон Триера и Кончаловского очевидны. Но отчего, несмотря на уловленное сходство, «Танцующая во тьме» казалась (и была!) неслыханной новостью для мирового киноискусства, а «Дом дураков», несмотря на все старания Кончаловского не отстать от моды, производит безнадежно архаичное впечатление? Только лишь потому, что один фильм вышел позже другого?

Кончаловский не такой отвязный селекционер-мичуринец, как славный датчанин, и мюзиклы с мелодрамками мешать не намерен. Он вполне комфортно чувствует себя в рамках той голливудской традиции, благодаря которой немало усовершенствовался как кинорежиссер. Поэтому его «идиоты», в отличие от «Идиотов» фон Триера, будут самыми что ни на есть натуральными. Для вящей убедительности к массовке актеров он даже примешает реальных пациен-

тов психиатрической больницы. Непонятно только, почему симулянты в фильме фон Триера выглядят как настоящие идиоты, а больных из «Дома дураков» всех до одного хочется погнать оттуда как отпетых симулянтов. Точно такие санкции когда-то хотелось применить к наифальшивейшим пейзанам из «Курочки Рябы». А ведь их роли исполняли настоящие колхозники!

Не то что бы актеры у Кончаловского играют плохо. Напротив, работают они вполне профессионально, но каждую секунду экранного времени ты твердо помнишь: это всего лишь кино.

Теперь о том, что касается идеологической составляющей «Дома дураков». Так уж получается: как только любой режиссер ступит в своем фильме на территорию Чечни, так ее, идеологию эту проклятую, на кривой козе уже не объехать. 2002-й в этом смысле дал больше всего поводов поговорить о «Войне» Алексея Балабанова и о предмете нашей рецензии. «Войну» упрекали за то, что чеченцы в ней слишком плохие, а «Дом дураков» упрекают за то, что они слишком хорошие. Юлия Высоцкая, дескать, с чеченами только пела и плясала, а голую Ингеборгу Дапкунайте все те же чечены на веревке в горную речку макали.

И Балабанова, и Кончаловского критики обзывают конъюнктурщиками. Пожалуй, небезосновательно. Но для обоих Чечня — лишь частный случай в общей картине мироздания, да и в названия своих экранных работ они вынесли категории для себя ключевые.

По Балабанову, война есть единственно возможная форма существования человечества. В «Брате» мы американцев били, сейчас на чернож...х поперли, но имя врага не так уж существенно. Кинематографическая вселенная Балабанова подчинена безусловно центробежным силам. Дети разных народов, получив родительское благословение, покидают свои дома и, закинув на плечо «калашникова», устремляются на кровавую сшибку. Какая сила движет ими? Бог весть.

Кончаловский задает принципиально иное направление своим персонажам. Подобно Балабанову, он вводит в кадр мифологическую фигуру отца (Адоскин vs Гостюхин), но у него-то отец не из дому на войну гонит, а, напротив, в трудный час собирает чад своих вокруг себя. «Дом дураков» в понимании Кончаловского есть метафора центростремительного мира (міра, если брать старорусское написание), где мусульмане мирно уживаются с христианами, армяне поют «Ай, Сирун, Сирун!», чеченцы пляшут лезгинку, а славянка Жанна наяривает на аккордеоне полечку. В общем, приплюсуй к Балабанову Кончаловского и получишь «Войну и мір».

Лев Николаевич вспомнился не для красного словца. Не зря как раз «Войну и мир» по памяти цитирует в фильме Кончаловского Евгений Миронов, сыгравший роль психованного русского офицера. Отчего, риторически вопрошает он доктора, один человек убил другого человека и радуется этому? Толстому и в голову не приходило, что на его по-детски простой вопрос можно дать пообывательски простой, псевдомедицинский ответ. По Кончаловскому, сия радость — верный симптом психического заболевания под названием «война». На прием к заведующему «домом дураков» поочередно приходят и федералы, и экстремалы. Эх, если б у доктора был достаточный запас лекарств, чтоб хватило на всех воюющих! Он бы вколол галоперидольчику и нашим, и вашим, и в мире бы наконец воцарился мир.

Впрочем, судя по экранному образу вояк, они перед съемками уже прошли у Кончаловского первичную медицинскую обработку. Со «злыми чеченами» из фильма «Война» их и не сравнить. Балабанов своим для повышения агрессивности, видно, другие лекарства давал. У Кончаловского же чеченцы вышли смирные, благородные и невоинственные. Вот бывший артист Ахмед (намек на Закаева?) легкомысленно сболтнул Жанне, что нынче же вечером женится на ней. Когда счастливая девица, обрядившись невестой, явится в расположение правоверных, те, не забывая приговаривать «Аллах акбар» после каждой рюмки, будут глушить водку прямо при командире, напрочь забыв про мусульманство с его запретом на употребление алкоголя. Командир, видать, тоже еще тот ваххабит. Зато его до глубины души ранит факт, что его подчиненный, как последняя скотина, осмелился обмануть безумицу. Честь — она и в сумасшедшем доме превыше всего. «Гал-гал-гал», — зашумят чеченцы, начнется свара, и командиру, дабы разнять своих горячих парней, придется сплясать лезгинку. Интересный, надо сказать, способ унимать ссоры.

Полевой чеченский командир не утратит своего благородства даже в тяже-

лые минуты боя с федералами. Когда среди разрывов бомб к нему подкатит узнаваемая, пусть и шаржированная Валерия Новодворская в исполнении М.Полицеймако и потребует, чтоб ее немедленно научили стрелять («Ведь это такое счастье — идти в бой за вашу и нашу свободу!»), чеченец обратится к ней поджентльменски корректно и строго на «вы»: «Отправляйтесь, пожалуйста, в подвал!» Воспитание есть воспитание.

Отбив у федералов сумасшедший дом, чеченцы первым делом бросаются не укреплять захваченные позиции, как можно было бы подумать. Нет, они, растрогавшись видом душевно нездоровых людей, начинают черной краской выводить на доме огромные буквы: «Больные лю...»

Список несообразностей, обнаруженных в фильме Кончаловского, продолжать негуманно. Так и оборву на слоге «лю...».

Важно, что Кончаловский непременно доведет свой «корабль дураков» до хэппи энда. Невеста Жанна снова заиграет на аккордеоне полечку, а Ахмед, переодетый в полосатую больничную пижаму, найдет пристанище среди прочих пассажиров этого корабля. «Я больной, мне надо лечиться», — скажет он. И «корабль дураков» поплывет дальше в свой «дурацкий рай». К Брайану Адамсу. А в финале Жанна в шляпке невесты замрет с ненадкушенным яблоком в руках.

Весь фильм Андрея Кончаловского перепичкан иконографическими отсылками подобного рода и киноцитатами из фон Триера, Кустурицы, Тарковского, Формана, из самого себя... Его «Дом дураков» прозрачен и ясен, о нем очень удобно писать. И все же, несмотря на вышесказанное, суперпрофессионал Кончаловский снял кино фальшивое и плохое. Невозможно сделать картину о больных людях, о сошедшем с ума человечестве, обладая безупречным клиническим здоровьем. Любой опытный врач-психиатр непременно разоблачит симуляцию, даже если пациент перед этим от корки до корки проштудировал все справочники по психиатрии.

Когда-то Сергей Михалков написал отличные детские стихи:

У меня опять:
Тридцать шесть и пять!
Озабоченно и хмуро
Я на градусник смотрю:
Где моя температура?
Почему я не горю?
Почему я не больной?
Я здоровый!
Что со мной?

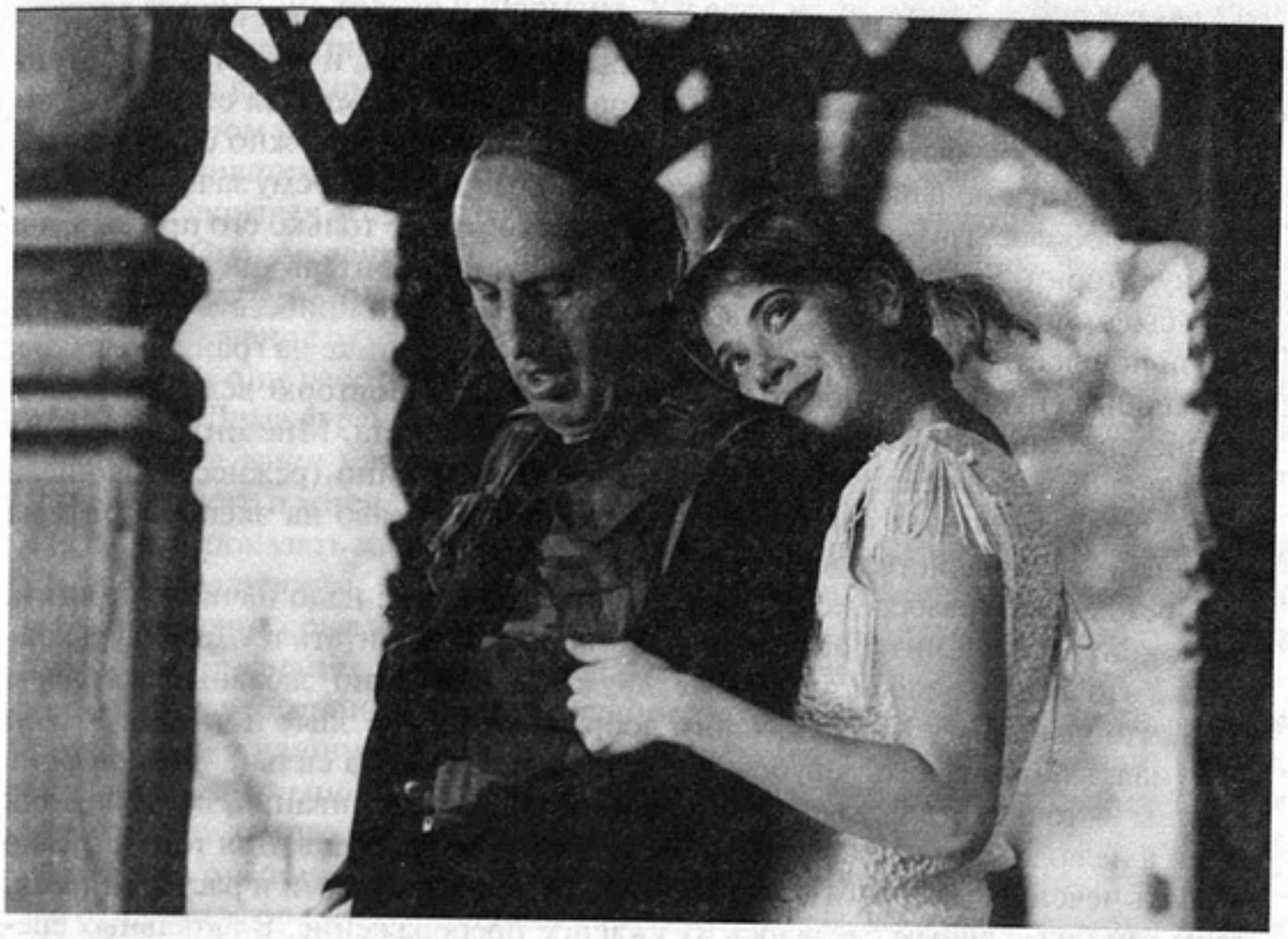
Возможно, сегодня температура «тридцать шесть и пять» стала главной профессиональной проблемой Андрея Сергеевича Кончаловского.

П О С Л Е С Л О В И Е

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Оксюморон, или С нами Бог

Рецензии на «Дом дураков» были в массе своей предсказуемо отрицательные. Я бы сам такую рецензию написал с легкостью необыкновенной. Дурное дело нехитрое. Фильм А.Кончаловского подставляется так явно, что кажется — не пнуть просто грешно. Инкриминируется ему даже то, в чем автор ни сном, ни духом не виноват: так, рецензент «Независимой газеты» пишет, что война у Кончаловского предстает почти идиллией, а как же, к примеру, Буданов? Рецензенту невдомек, что сценарий «Дома дураков» написан еще до начала второй чеченской и уж тем более до Буданова. По мнению наиболее радикальных



«Дом дураков»
Фото А.Гришина

критиков, Кончаловский виноват во всем — им кажется, что не отраженная им жестокость федералов делает его сопричастным этой жестокости.

Помнится, сходным образом реагировали в Штатах на рязановский «Вокзал для двоих»: почему в фильме есть тюремная тема, но нет политических заключенных, нет сцен педерастии? Одна Алла Боссарт (немудрено, что «Новая газета» тут же уравновесила ее сдержанный отзыв сугубо разносным) заметила: если художник известного класса выворачивает картину швами наружу, зачем-нибудь ведь это нужно? Или как?

Досадно, но приходится говорить о массе внекинематографических обстоятельств. Скажем, если вы любите А.Германа, то любить родного брата Н.Михалкова вам запрещается по определению. А любить вы должны, допустим, «Кукушку», которую «Дом дураков» подло обошел при выдвижении на «Оскар». Я человек не прогрессивный, совсем не либеральный и при всей своей любви к петербургской кинематографии вынужден признать, что какими бы отвратительными методами ни давили на российский оскаровский комитет, почти единогласно отдавший предпочтение Кончаловскому, «Кукушка» решительно ничем не превосходит «Дом дураков», а в некоторых отношениях сильно уступает ему. Что с того, что она похожа на европейский мейнстрим? Большую часть этого мейнстрима без скуки смотреть нельзя. Абстрактного — и весьма конъюнктурного — пацифизма в ней гораздо больше, чем в «Доме», банальностей и заимствований не меньше, актеры играют ничуть не убедительнее, изобретательности особой не видно, а масштаб у Кончаловского посолиднее да и материал актуальнее... Так что сколь ни сомнителен Никита Михалков в качестве российского киноначальника, брат его не сторож ему.

Что касается собственно кино, то «Дом дураков» — в самом деле очень уязвимое произведение. Временами он раздражает до головной боли, и в первые двадцать минут просмотра я, честное слово, не мог себе представить, каким чудом Кончаловский спасет картину. Тем не менее уже через час после первого обмена впечатлениями я почувствовал, что кино это меня не отпускает и что лучше всего мне помнятся как раз те его эпизоды, которые при просмотре казались пошлейшими. Более того, эта картина вполне достигает своей цели, поскольку в конце концов оставляет зрителя — хотя бы и самого предубежденного — искренне расположенным к человечеству. Это ощущение всечеловечности, горько-иронического жизнеприятия, интимной связи с миром остается. Фильм Кончаловского вовсе не кажется мне пацифистским — наоборот, иррациональная неизбежность войн явлена в нем с пугающей наглядностью. Одна-

ко главный пафос картины в том и заключается, что люди в своей злобе, тупости и в уродстве своем, прежде всего, жалки и трогательны, и какими бы картонными ни казались персонажи во время просмотра — запомнятся они живыми.

Иногда, чтобы вызвать у зрителя требуемую эмоцию, можно снять плохое кино. На палитре большого художника много красок, и если ему зачем-то понадобилось лобовое, грубое, прямое воздействие — это не только его прихоть, а и вина аудитории. Ее теперь иначе не пробьешь. Чтобы зритель ушел из зала, думая о своем Отечестве с надеждой и милосердием, надо прибегать то к откровенной пошлости на грани кича, то к прямой публицистике на грани фола, то к надрывной сентиментальности на грани Чарской... Повторю вслед за Львом Аннинским: мне неинтересно спорить о качестве текста. Мне интересно, что заставляет Кончаловского нарочно снимать плохое кино (режиссер из числа экстра-профессионалов как будто подтвердил свое право на эксперимент, на запрещенный, но действенный прием, на лобовой ход).

Прежде всего разберемся с упреками в пацифизме: надо начисто утратить навык критической интерпретации фильма, чтобы вычитать в «Доме дураков» мысль, что все мы люди и давайте дружить. Особенно забавны разговоры о том, что чеченцы у Кончаловского добрые, а русские злые и что все это он придумал, чтобы угодить зарубежной аудитории. Как раз сильнейшая сторона картины — точное изображение мгновенного расчеловечивания, превращения людей в нелюдей, чуть прозвучит первая автоматная очередь. Для того и нужно показать чеченцев добрыми и наивными, а русских честными и растерянными, чтобы тем более явным сделалось их ужасное преображение. В батальных сценах (увиденных глазами юродивой Жанны) Кончаловский применяет любимый со времен «Курочки Рябы» прием — вырезает кадр, другой, чтобы изображение начало скакать, как в дискотеке при ртутной лампе. Кажется, это называется пиксилляцией. Вместо придурковато улыбающихся и дружелюбных лиц мы видим оскаленные хари, да и харь-то почти не видно — спины, затылки, локти; только что были люди — рраз! — и нелюди. Не уверен, что русские в этом смысле чем-то отличаются от чеченцев. Единственное отличие боевиков от федералов — удивительная чеченская наивность, детски легкий переход от застолья к драке и обратно; но не думаю, что автора это умиляет. Он не поклонник архаических цивилизаций, и не случайно чеченцы, принимающиеся петь, ради своей таинственной и священной песни тут же начисто забывают и о несчастной Жанне, и о едва не убитом ими Поэте. Сцена, в которой они потрошат жалкий его рюкзачок, вряд ли свидетельствует о том, что режиссер представляет борцов за независимость добряками и рыцарями.

А героиня? Русейшая из русских, и на эту роль режиссер не зря взял свою жену Юлию Высоцкую с ее вызывающе славянской внешностью. Она единственный образ России в фильме: дева Жанна, всех жалеющая, всех утешающая, придурковатая, несчастная, беспомощная, предлагающая себя в жены то заоблачному Брайану Адамсу, то чеченцу Ахмеду, сдуру пошутившему насчет свадьбы...

Многие высказали уже мысль, что из всех аллюзий и параллелей в «Доме дураков» наиболее значима именно эта отсылка к «Андрею Рублеву»: Дурочка и нашествие, юродивая и татары. Кстати сказать, татары в «Рублеве» и чеченцы в «Доме дураков» изображаются весьма сходно: та же животная легкость перехода от побоища к пиршеству, от звероватой шутки к зверской пытке. Понятия «свой» и «чужой» для них священны, понятие «милосердие» не существует. Вся беспомощность русской цивилизации (с ее бесструктурностью, широтой, юродством) перед восточным нашествием воплощалась у Тарковского в Дурочке; теперь понятно, кто из сценаристов «Рублева» ее придумал. И не зря в обоих случаях Дурочку играет жена режиссера: тут можно бы развернуть интеллектуальную спекуляцию насчет мистического брака с Россией, но как-то стыдно.

Впрочем, автоцитат и прочих заимствований в «Доме дураков» столько, что перечислять устанешь. Кончаловский нарочно отбирает только те штампы, которые сделались уже, не побоюсь этого слова, архетипами. Девушка с аккордеоном отсылает и к феллиниевской Джельсомине, и сразу к нескольким картинам Кустурицы. Карлик — из «Рублева». Метафора дурдома имела место у мно-

жества авторов, не только у Формана. Уж если на то пошло, с Форманом Кончаловский полемизирует, и вполне сознательно. «У него бежали из психушки, у меня бегут в психушку, потому что мир за тридцать лет перевернулся», — пояснял он в одном из интервью.

Постановщик «Дома дураков» всегда активно пользовался чужими находками и не скрывал этого. Это метод, черта почерка, и ничего в этом нет криминального. Он намеренно обращается к штампам, но не для того, чтобы подмигнуть синефилам — плевать он хотел на синефилов, — а для того, чтобы показать приключения этих штампов в истории кино. Что с ними сделалось? Продолжают ли они работать? «Нет! — радостно кричит хор кинокритиков после премьеры «Дома дураков». — Не работают! Другие пришли времена! Шестидесятнические ваши клише отнюдь больше не трогательны, а только жалки!» Да ведь он того и хотел, дорогие коллеги. Это явно входит в авторскую задачу режиссера — показать жалкость и беспомощность старых клише применительно к новой реальности. И когда за спиной Жанны падает сбитый вертолет и взрывная волна срывает с нее пресловутую знаковую шляпку, это откровенное авторское признание в собственной растерянности: все, ребята, довыпендривались. Вот что происходит в нынешние времена с нашим Феллини, нашим Тарковским и нашим грузинским кино. Наш мир лежит в руинах; наше гнездо, заботливо слепленное из цитат, безнадежно разорено. Некоторый оптимизм проистекает, оттого что дурдом так и не рухнул, хоть и пострадал от нескольких обстрелов; он пополнился, по крайней мере, одним пациентом — чеченцем. Но сама метафора — современная цивилизация как психушка на границе — не утешает ничуть. Разумеется, дом дураков символизирует у Кончаловского вовсе не Россию, Россия у него — Жанна, и она лишь одна из обитательниц скорбной обители; Дом дураков многонационален. Это не столько даже образ мира, сколько некая квинтэссенция мировой культуры. Ведь художник по определению болен. Каждый из обитателей дурдома — артист: один стрижет, другой тайно пишет стихи по ночам, третья танцует, четвертая борется за демократию... Как бы ни был жесток шарж М.Полицеймако на В.Новодворскую — не смеха ради поместил Кончаловский в свой дурдом, в свою элиту такую героиню. Стало быть, признает в ней художника — талант, жалкость, безумие... Даже пироман — и тот любуется подожженной занавеской с истинно художественным восторгом. Дом дураков — это дом художников со всем их эгоцентризмом и беспомощностью, болезненностью и живучестью. И, разумеется, с ними Бог. Беспомощность — это ведь и его, Бога, главная черта, по крайней мере, в понимании Кончаловского. Думаю, сам режиссер (человек глубоко религиозный, если смотреть его лучшие фильмы без предвзятости) совершенно серьезно полагает, что А.Адоскин в его картине играет Бога, а не сумасшедшего муллу. Потому что в нынешнем мире только такого Бога и можно помыслить: неподвижного, скорбного, становящегося объектом жестоких игр (катают его в кресле туда-сюда и вообще издеваются всячески). Под конец еще и ранят. А рот он открывает только для того, чтобы сказать: «Я и тебя прощаю. Иди». (Правда, монолог о яблоке уж вовсе за гранью вкуса, но кто сказал, что хороший вкус есть непременный атрибут хорошего кино?)

«Дом дураков» упрекают и еще в одном нарушении приличий: больные тут снимаются вместе со здоровыми. То есть режиссер как бы спекулирует на их болезни. Не хватает только титра: «При съемках фильма ни одно животное, ни один сумасшедший и ни один боевик не пострадали, а некоторых еще и накормили». Некоторым очень обидно за Новодворскую, даже больше, чем за даунов (и это глубоко симптоматично). «Грешно смеяться над больными людьми».

Но ведь Кончаловский любит своих уродов и заставляет зрителя полюбить их. Добро бы издевался, но ведь этак можно сказать, что он и над Россией, подлец, издевается, выводя ее шепелявой дурой в спущенных чулках. Любовь искупает все, и эта интонация усмешливой любви, иронического приятия побеждает в конечном счете все привходящие обстоятельства. Лично я могу припомнить только один фильм, в котором режиссер так же рискованно педалировал уродство персонажа и, сначала до смерти перепугав зрителя, в конце концов заставил его умилиться уроду и полюбить его. Я говорю, конечно, о «Человеке-слоне», лучшей картине Дэвида Линча. Кончаловский перегибает

палку постоянно, однако результата добивается: его сумасшедших перестаешь бояться и начинаешь любить. Брезгливость и страх побеждаются умилением. Для такого богоугодного дела можно было и расширить границы профессиональной этики.

Что касается главного вывода фильма, то он как раз довольно пессимистичен. Не случайно в дурдоме спасается самый глупый, смешной и слабый из боевиков. Он не хотел воевать, он выступать хотел. Потому-то все над ним и смеются, над Ахмедом. Он присоединяется к обитателям дома дураков вполне закономерно: каждый, в ком есть хоть тень таланта, совести или милосердия, в нынешнем мире обречен на резервацию, и это еще относительно благополучный вариант. Дураки потому и признали в нем своего, что он — со своим дурацким носом, жалкой улыбочкой и неумением убивать — гораздо органичнее смотрится среди них, чем среди молодых волков Ичкерии. Если ты прозрел, тебе одна дорога — в дурдом. Если пожалел, не убил, нарушил закон войны — тем более. И сам Кончаловский именно так определяет свое положение в современном мире: он в этом дурдоме даже не врач, а лишь один из пациентов. Вроде юноши из фильма Муратовой «Второстепенные люди», тот тоже все коллажи выклеивал... Кстати, с «Второстепенными людьми» «Дом дураков» аукается очень часто и, думаю, бессознательно. Но всегда хорошо, когда два больших и непохожих друг на друга художника приходят к сходным выводам.

Впрочем, есть один ход у Кончаловского, который вполне оригинален. Стоит Жанне заиграть свою полечку — единственное, что она умеет, — и мир преображается, то есть начинает плясать под дудку (под аккордеон) идиотки. Эти оргиастические пляски, в которые вовлекаются то санитары, то чеченцы, — замечательная метафора искусства; иногда оно в самом деле умудряется заворожить реальность и заставить ее танцевать, а не убивать. К сожалению, миг преображения недолог. Вообще, не нужно расшифровывать эти эпизоды до конца — они точны по ощущению, но не всегда по исполнению. Эпизод с чеченской лезгинкой, посредством которой командир предотвращает свару в отряде, по-настоящему хорош, в отличие от прочих, являющих по отдельности зрелище довольно жалкое. Но автор, кажется, этого и хотел.

Все вышесказанное вовсе не означает, что «Дом дураков» представляется мне шедевром. Куда там! Но у Кончаловского никогда, кажется, не было намерения снять непременно шедевр. Он из тех режиссеров, кого совершенство не интересует в принципе. Когда-то он определил свою тему как «взаимообусловленность и взаимное перетекание добра и зла». Я бы выразился иначе: главная тема Кончаловского — смешные и страшные оксюмороны, которыми полна жизнь. Умные дураки. Ненависть к любимой. Вечно тоскующие по дому странники. Страстно влюбленный импотент (по счастью, исцеляющийся). Победительные побежденные. И так далее. А потому и главная интонация его фильмов (особенно заметная начиная с «Аси Клячиной») — то самое чуть насмешливое умиление. В «Курочке Рябе» это уже просто наглядно. Более русофильской картины не знаю, Бурляев отдыхает. Да и сам Андрей Сергеевич Кончаловский — ходячий оксюморон: прозападный славянофил, расчетливый идеалист, сентиментальный циник, плейбой-однолюб... Россия, да и только. И фильмы его такие же воплощенные противоречия: оригинальная вторичность, слезные фарсы, ненавидящая любовь (к России ли, к Америке). «Я с миром был в любовной ссоре» — эта строчка Роберта Фроста вполне годилась бы Кончаловскому на щит.

P.S. Думаю, однако, что раздражение отечественных критиков против Андрея Кончаловского вызвано вовсе не тем, что его картина поехала за «Оскаром», а его брат возглавляет СК России. Фильм злит их по другой причине: им очень не хочется в резервацию. Они все еще не готовы признать, что место художника в доме дураков. Им кажется, что они колеблют мировые струны, участвуют в жизни и вообще рулят процессом. Ничего подобного. Наше место в дурдоме, уже по одному тому, что мы снимаем, читаем, пишем и занимаемся прочими бессмысленными вещами. Никакой другой ниши у художника нет, особенно на грани веков, на границе Востока и Запада, на пороге больших катаклизмов.

Зато с нами Бог.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Купание красного коня

Писать историю... значит цитировать историю.
Вальтер Беньямин

Демократичные «Куклы» — непростая картина. Потому и может восприниматься как «декоративно-прикладное искусство», как «художественный промысел» известного комика и автора гангстерских лент. Именно поэтому (а не из-за «Фейерверка», получившего в 1997-м главный приз) никаких наград на Венецианском фестивале в 2002-м «Куклам» не дали. Как раз тот случай, когда «шаг вперед» артистичного, неулыбчивого режиссера, обернувшегося к кукольному театру Бунраку (чрезвычайно повлиявшему на эстетику Кабуки), к клишированной визуальной японскости, оказался поэпически неожиданным. Ничего общего у такого Китано не нашлось с авангардом нынешнего фестивального мейнстрима.

Главный хит Венецианского фестиваля — корейский «Оазис» Ли Чан Дона — умелый, сильный фильм о любви чудаковатого маргинала и церебральной паралитички. Кино, не лишенное ни юмора, ни даже своеобразного лиризма, принадлежит — если иметь в виду фестивальные амбиции — мирной эпохе. Талантливый режиссер уведомляет здоровый истеблишмент, что больные (или, например, евреи, чеченцы) — тоже люди (хотя другие), и любить они умеют. Но по-романтически заносчивая мысль, выдающийся актер в его неслюнявой роли возлюблнного, отличная актриса защищают эту историю от политкорректных благоглупостей.

Еще один фильм-фаворит о любви, болезни, боли на театре военных действий («Дом дураков» А.Конча-

«Куклы» *(Dolls)*
Автор сценария и режиссер **Такэси Китано**
Оператор **Кацуми Янагидзима**
Художник **Норихиро Исода**
Композитор **Дзёэ Хисаиси**
В ролях: **Мико Канно, Хидэтоси Нисидзима, Тацуя Михаси, Тиэко Мацубара, Кёко Фукада, Цутому Тагэсигэ**
Giappone Office Kitano
Япония
2002

ловского) соответствовал другим — сугубо художественным стереотипам. Злоба дня в пафосных обносках и клипах, публицистический сарказм (недаром проваленный в этих предлагаемых обстоятельствах одной из лучших актрис Таганки М.Полицеймако), каботинаж (принятый западными критиками за «феллинизм»), то есть театральщина и притворство, подтвердили новые ожидания на старорусский модный стиль.

В этих условиях высокая — в прямом смысле на котурнах — трагедия о любви и смерти бродячих китановских сюрмарионеток, не способных (в отличие от человека) жеманничать[1] и сохраняющих таким образом свою божественную благодать, должна была остаться в тени. Не говоря о том, что чистый, самый невероятный и самый адекватный сегодня жанр — будь то трагедия или фарс, вспомним, что во времена военного коммунизма Таиров ставил «Федру», — возможен исключительно в условном искусстве. Но — наперекор режиссуре Кончаловского — с одним только старательным дизайном плаката не совпадающем.

1

Оказалось, что увражный русский стиль... мало похож на... живой в обиходе стиль народных масс... Оказалось, в этом стиле можно... не сюсюкая, изъясняться.

К.С.Петров-Водкин

«Куклы» — фильм для Китано внеочередной. На первый взгляд в нем есть то, что меня вообще мало волнует. «Эстетство», «пассеизм», «формализм». «Мир искусства». Или — в лексике текущего времени — «утонченный дизайн» вкупе с «китч-артом»[2].

Хотя мирискусниками были не только Бенуа или Лансере, но и не очень законный там Кустодиев, и совсем чужой Петров-Водкин. Не академист, не стилизатор. Вместе с тем, его пластические (а не только сюжетные) новации не порывали с художественными, в том числе и национальными, традициями.

Бывают периоды, когда так называемый консервативный романтизм не столько украшает, сколько расширяет и обостряет динамичные искания и без того нескучного времени. Картина Китано — при всем беззастенчивом эстетизме — обманчиво консервативна. Оглядка режиссера, как это уже не раз бывало (вспомним лозунг Луначарского «Назад, к Островскому!», запавший в душу левых художников), по-революционному демонстративна[3]. А похожа на контрреволюционную подмену.

«Куклы» — классически новаторская картина. Однако ее не очевидная сейчас актуальность[4] кажется чересчур наивной.

Но секрет, воздействие и неброское (для истории искусства нашего времени) значение этого фильма раскрываются, несмотря на его вызывающие эффекты[5].

Повторю общеизвестное. Когда К.Штокхаузен объявил террористический акт 11 сентября главным произведением авангарда — какая разница с крылатой фразой Адорно о литературе-искусстве после концлагерей, — изменились границы между кинореальностью, реальностью и пространством искусства вообще. Тогда, как все помнят, под сомнение попала поэзия. Теперь авангардные проекты, действующие с убойной зрелищной силой и методичностью шоу-бизнеса, перестали быть утопическими.

Китано, обратившись к пьесе «Гонец в преисподнюю» суперпопулярного драматурга Тикамацу (которого называли японским Шекспиром), писавшего, кстати, на злобу дня и про реальные события[6], нащупал нерв универсальных конфликтов новейшего времени. Режиссер даже высказался (в пресс-релизе) в том духе, что проблематика «Кукол» — идет ли речь о личных отношениях или о политике — привилегия не только Японии. Что разнообразие сегодняшних конфликтов связано с отсутствием выбора. И более того — с утратой самой возможности выбора иных поступков, действий, и это судьба. Персонажи «Кукол», лишенные такой экзистенциальной возможности, могут, говорит Китано, «показаться глуповатыми. Но сами они такую точку зрения не разделяют».

Когда исключается выбор, настигает гул трагедии. Китано к тому же — в об-

ход Тикамацу, но не Шекспира — вводит мотив безумия! Безумия, наступившего после неудачного самоубийства героини. (Между прочим, Г.Панфилов начинал своего «Гамлета» на сцене «Ленкома» с монолога «Быть или не быть» и с попытки самоубийства принца датского.)

«Когда кукла плачет, рука держит платок, не касаясь глаз, когда кукла убивает, она так осторожно колет своего противника, что кончик шпаги не касается его груди, когда кукла дает пощечину, то краска не отваливается со щеки побитого, а в объятиях кукол-любовников столько осторожности, что зритель, любуясь их ласками на почтительном расстоянии, не спрашивает соседа — чем могут окончиться эти объятия»[7].

Мы, зрители, раскрываем в удивлении рот не оттого, насколько мастерски опоэтизирована в «Куклах» смерть влюбленных, а потому, что натуральный катарсис и незаземленный удел вдруг стали доступны простым персонажам кинобалагана.

2

И, замерзая
Под ветром ледяным,
Одежды беглецов соединяют.
Тикамацу. «Беглец в преисподнюю»

В «Куклах» старый канон вступает в разговор с современным дизайном, с костюмами Ямамото[8], куклы перевоплощаются в сегодняшних героев, герои возвращаются в пространство театрального представления, а прихотливая драматургия отстраняется смелым цветом, непредсказуемым ритмом движения образов — живых лиц, набеленных или раскрашенных масок. Три истории развивает одновременно — перебивает и подхватывает — Китано.

Первая история — о Мацумото, который в день свадьбы с дочкой своего босса уходит к брошенной возлюбленной, сошедшей с ума после попытки самоубийства. Теперь они, связанные красной веревкой, отправятся по дорогам через времена года, сквозь розоватую сакуру, пурпурную листву, опавшую редкими кровавыми пятнами[9] на белоснежном снегу.

Вторая история — о немолодом якудза, которому угрожают братки. Тридцать лет назад он был бедняком и — в погоне за лучшей долей — бросил возлюбленную. С тех пор она каждую субботу приходит в парк, где они расстались, и ждет его на заветной скамейке с обедом. Тридцать лет в одном платье, в одной позе, пока он не вспомнит о ней, предчувствуя закат своей жизни, и в парк не придет. Потом его найдет пуля убийцы, а на ее лице проявится белая — посмертная — маска.

Третья история — о поп-звезде, попавшей в автокатастрофу и удалившейся на край света, к берегу моря. Ее поклонник ослепил себя, чтобы не видеть покалеченным свой идеал. Они наконец познакомятся. Она поведет его в ослепительный розарий — по дороге цветов из Кабуки! Но увидеть настоящие розы он не сможет. Потом его собьет машина. Однако ДТП уже мы не увидим — только воду с шампунем, смывающую кровь с асфальта, на котором пробивается его лицо-маска.

Если пересказывать, скажем, «Отелло», ну, или «Куклы», читать-смотреть не захочется. Но если «Куклы», действие которых происходит в «японской Венеции» — Осаке, все же увидеть, то немудрено воскликнуть, как Чехов (на выставке) у «Красных баб» Малявина (подслушал Петров-Водкин): «А ведь это сильнее Горького!»[10]

Нарочитая искусственность картины — залог неувядших эмоций, чувственной бесстрастности лиц, напряженных и отчужденных пейзажей.

Безыскусность картины — в отсутствии психоложества. В долгом путешествии героев навстречу друг другу и в параллельных — после жизни — сюжетах.

«Странствие по дороге» (митиюки) — сценический обычай Но, Бунраку, Кабуки — «эмоциональная подготовка катарсиса, наступающего вместе с неизбежной развязкой»[11].

Описать, как сделаны безумные «Куклы» Китано, как они бродили по дорогам, соблазнительно очень. Отдельно про ритм цвета — черных капюшонов кукловодов, белых масок и черного неба с белой луной; алой веревки, привязав-

шихся насмерть влюбленных и огненной (осенней) земли; желтой машины («И тесный паланкин, / Пронизанный морозным ветром, / Становится жаровнею любви») и желтого кимоно от Ямамото; сиреневой бабочки, распластанной на асфальте, и сиреневой игрушки-свистульки; разноцветной — шпалерной — во весь экран — развески сувенирных масок... Отдельно про явь, сон, про воспоминания героев. Отдельно про фронтальные и многосложные мизансцены. Отдельно про слезу сошедшей с ума сюрмарионетки Савако и слезиночку ее в образе куклы. Отдельно про масштабы пространства, о том, как церковь, из которой сбежал жених к своей прежней любимой, превращается (когда повествование вошло в потустороннее измерение) в макет, в декорацию. Отдельно про мгновенную — как при движении театральной панорамы в Кабуки, Бунраку или в феериях кинобалагана — смену времен года. Отдельно про объятья замерзших возлюбленных. Отдельно про ту, что ждать никогда не устанет. Отдельно про дыхание смерти и шум ветра из сада якудза. Отдельно про бесшумную гибель в деликатном рапиде (или в ритуальной мизансцене).

Отдельно про то, как три истории (три сценические зоны театра Бунраку) аккомпанируют, будто трехструнный сямисэн[12], в свободном полете импровизациям рапсода-рассказчика. Обязательно про полицейского, влюбленного в поп-звезду. Так в лоб и в подтексте Китано транспонирует музыкальность классического японского театра. Про ночной кадр, пробитый светящейся неоновой лентой, на которой все новости, в том числе — об автокатастрофе певицы.

Про то, что жизнь и смерть идут в трех историях своим чередом. А «там, внутри» не дают себе спуску странствующие комедианты («Они минуют скалы, / Минуют горы, / Поля минуют и селенья, / Идут все дальше, дальше... / Так гонит их безумие любви»). Про то, что в розарии, на «дороге цветов», где замерли одноглазка-певица и ее ослепший поклонник, мы слышим реплику героини другой истории: «Он не придет? Но вы сидите на его месте».

Отдельно про шорох сухих листьев и хруст крепкого снега. Про то, как на фоне этого снега белеет лицо Савако, а вдали, на ветке дерева, словно на виселице, появляются поникшие куклы. Как они исчезают, оставив после себя только костюмы. Как Мацумото с Савако проследуют дальше уже в этих костюмах. Костюмах кукол из спектакля в прологе. Отдельно про ночные снежинки и про черные тени героев[13], которые, выйдя на свет фонаря, вдруг проявят цвет этих костюмов. Про то, как придут эти куклы к какому-то дому, где за окном увидят себя, молодых людей в стильном, черном, на вечеринке, когда они объявят о своей будущей свадьбе. Как эти «куклы» станут вдруг зрителями «спектакля» или «фильма» — воображаемой жизни. Как заплачет Савако, как будет греться она у костра с Мацумото, но их с этого места прогонят. Как они побегут. А кукловоды понесут костюмы тех кукол. Как покатятся люди с обрыва и зацепятся за ту самую ветку. Как появятся куклы Бунраку и наступит немая сцена до диалога. La tragedia é finita.

3

Занятые реформированием современного театра мечтают о проведении на сцену принципов Балагана. Скептикам кажется, однако, что возрождению принципов Балагана помехой служит кинематограф.

В.Э.Мейерхольд

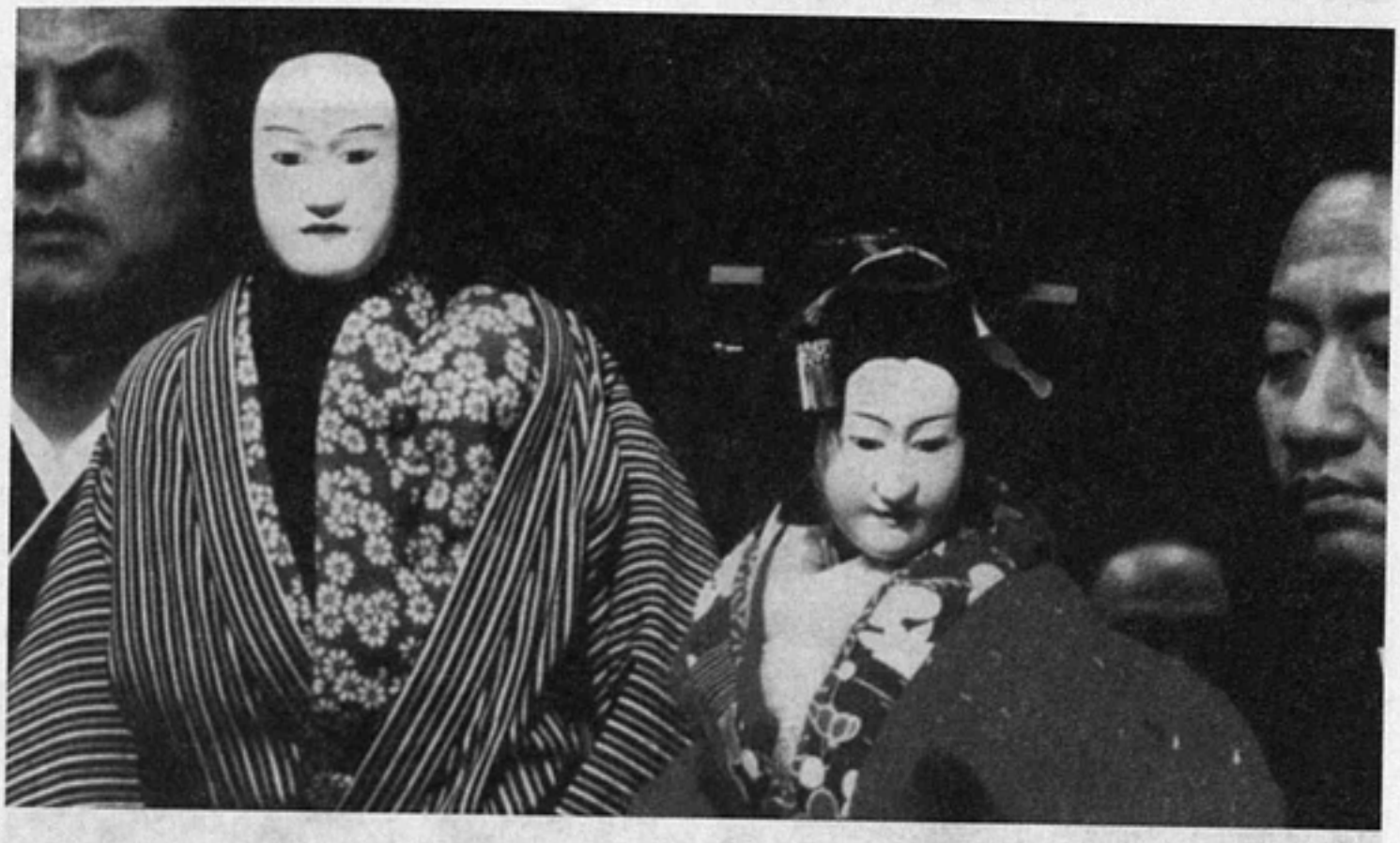
Приходится — в который раз — сказать о том, что разделение на условное и правдоподобное искусство (равно как на игровое и документальное кино) по сути своей инфантильное.

Утрированный этнографизм декораций понадобился Китано для оголенного изображения чувств, сыгранных актерами[14] на границе, обусловленной техникой «маски» и проживанием роли «от себя»[15]. Костюмы Ямамото, раздражающие «утонченный» глаз японские «Времена года», красота которых неотделима в мизансценах Китано от жестокости[16], исполняют в «Куклах» роль сценических подмостков. И одновременно роль подиума — «сверхподмостков», где — в соответствии с символикой пластических приемов Бунраку — позируют модели Ямамото и куклы Китано. А это значит, что кинематографическая условность

становится «высшей правдой», не скованной иллюзионистской — утешительной достоверностью.

Классические и на сегодняшний вкус необычайные перевоплощения кукол в актеров, актеров в кукол, персонажей фильма в артистов (в гриме) Кабуки[17] являются нетривиальным включением японского канала культуры, а не подражательной «репликой».

Уже для артистов средневекового театра Но «маска не воспринималась как



«Гонец в преисподнюю» в театре Бунраку из фильма Китано

художественный прием, она была... не концептуальна, а натуральна... Театр Но, как и весь традиционный театр Японии... — это прежде всего театр *превращения*, а потом уже — театр представления (как принято говорить о восточном театре в целом)... Маска в театре Но — не аллегория, не символ, она является *вещественным свидетельством превращения* актера в того, кого он «играет»»[18].

Ненадрывная доходчивость «Кукол», поданная в заплаканных масках, в смущающих (завсегдатаев бутиков) костюмах Ямамото, в режущих глаз пейзажах, в очередной раз подтвердила социальную (и художественную) значимость маски в искусстве (и жизни).

В эпоху массового террора подвижная маска Чарли не нуждалась в специальном реквизите.

Бесстрастная маска артиста Китано, выступавшего в собственных фильмах без маски, — следствие дорожной катастрофы, парализовавшей часть его лица. Это не маска артиста Кабуки, хотя на лице Китано «мертвая маска, но с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть тело в такую позу, что она, мертвая, становится живой»[19].

Эпоха терроризма вывела на телеэкраны, на сцену и в театральные залы «актеров» в масках. Причем главные кукловоды, как это положено в традиционном восточном кукольном театре, появляются с открытым лицом. Именно в это время Китано вместо фильмов про самураев-камикадзе снимает «Кукол». Снимает кино «эмоционально насыщенных форм» (как сказал бы А.Таиров), где биомеханика (причем не только в прямом смысле) актеров раскрывается в своей загадочной — метафорической, совсем не символической мощи[20].

4

Наивно полагать, что его отличие от мастеров «бытовой режиссуры» состоит лишь в том, что он думал по-другому, — он думал о другом.

Б.Зингерман о Ю.Любимове

Пьеса японского Шекспира Мондзаэмона Тикамацу «Гонец в преисподнюю»[21], идущая в театре Бунраку и ставшая в прологе фильма Китано камертоном его

современного сюжета, преисполнена действенного посыла. Здесь, как и в других сочинениях драматурга, сочетаются «элементы позднего Возрождения и эпохи Просвещения»[22]. Важнейшая для Китано, по его признанию, пьеса Тикамацу «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей» была написана по заказу и сразу после реальных событий. На могилу этих возлюбленных до сих пор водят в Осаке, как в Вероне — к памятнику Джульетты. В этом смысле «Куклы» вполне воспринимаются как самозаказ режиссера, просветившего (в двух значениях слова) постгуманный исторический промежуток гуманитарной памятью жанра.

«Гонец в преисподнюю». Тюбэй и Хатиэмон (Театр Дзёрури)

«Эстетический реализм» «Кукол», не являясь подделкой под народное искусство, связан с поэтикой прежних картин Китано. Хотя кажется, что между старым и новым Китано немного общего.

До «Кукол» его фильмы диагностировались — в соответствии со стереотипами японскости — как «жесткие и сентиментальные». Точнее было бы сказать, что телевизионный шоумен Китано, не обучавшийся ремеслу режиссера, в своих фильмах о якудза проявил другую «жестокость» — жестокость коверного, репутация которого зависит от удачливых трюков. Что же до китчевых картинок его собственного производства (коими прорежены «Фейерверк» и заставки главок «Кикуджиро»), которые почему-то иной раз воспринимаются как «изыски», то они представляют не столько японскую сопливость, сколько художественную самодеятельность. И — в отличие от архаической актуальности «Кукол» — являются подражанием «прекрасному». Так, между прочим, у гейш (которых с детства готовят к этому поприщу) грим, навыки в музыке, танцах, поэзии повторяют формирование артистов Кабуки.

Любовь героев пьес Тикамацу (его называли «зеркалом своего времени») и фильмов Мидзогути к куртизанкам достигает вершин поэзии, подобно тому как гейши, ассистентки куртизанок, гримируются под актеров Кабуки, а куклы Китано перерождаются в живых персонажей-актеров, которые перевоплощаются в кукол.

Единство живой и мертвой природы слипается в кукольном спектакле, которым Китано начинает свой фильм, с образом рассказчика. Он же декламатор, певец — артист высшей пробы. Этот рассказчик обязан не только имитировать голоса разных персонажей, но — одним только голосом — выражать их внутреннее состояние. Великий импровизатор, выдающийся мастер, владеющий техникой перевоплощения, то есть идеальный артист-творец, по Станиславскому, становится артистом-художником, в котором умирает режиссер Китано.

Волевые, сосредоточенные «Куклы» (ведущие рассказ Тикамацу о любви Тюбэя, укравшего деньги, чтобы выкупить куртизанку Умэгаву, с которой он бежит, скрываясь от полиции, а также рассказ Китано о любви наших совре-

менников Мацумото и Савако) основаны на перевоплощении Китано в рассказчика (драматурга) и кукловода (режиссера).

Однако о вышеупомянутом подражании все же говорить можно. Оно у Китано связано с подражанием той «природе искусства»[23], что увековечена в обиходной пластике японцев и в хореографии японских боевых искусств.

Ритуализированная японская реальность находится в тесных, как японское пространство, и дистанцированных, как японские манеры, связях с классическим японским театральным искусством, недаром народным.

Фрагмент спектакля театра Бунраку (пролог и эпилог фильма) в «Куклах» играет роль «реди-мейда», поп-арта, которому Китано[24] — сквозь хитросплетения трех современных сюжетов (на каждую куклу в этом театре приходится три кукловода) — возвращает неопошленное значение искусству, которое как бы еще не стало культурной попсой. Но и свой демократизм Китано «продавать» не намерен, хотя именно в его «скучном» фильме искусство балагана излучает ту непосредственность, которая одним эстетизмом не исчерпывается. Кроме того, Китано не случайно выбрал именно театр Бунраку, благодаря которому сам Кабуки обрел свою самость.

Китано, таким образом, не только подключает себя к японским классикам Одзу и Мидзогути, в фильмах которых фрагменты спектаклей Но, Кабуки, Бунраку — дело частое, обыкновенное и важное. Китано, обнажая прием, доводит его почти до пародии[25], чтобы протянуть руку и налить сакэ не тому директору кукольного театра, который «хочет, чтобы кукла его была похожа на человека со всеми его бытовыми чертами и особенностями»[26], а другому директору (режиссеру и кукловоду), который понимает, «что в движениях и положениях кукол, при всем желании повторить на сцене жизнь, нет абсолютного сходства с тем, что публика видит в жизни»[27]. В таком театре кукла хочет «не копировать, а творить» [28].

Неиллюзорные переживания и поступки героев Китано — заложников своих чувств и судьбы — достигают прямого попадания благодаря *неиллюзорным* выразительным средствам!

Это и есть сюр(сверх!)реализм. Или возвышающий зрителей обман. И вера в их душевные усилия. Добавлю пару слов в знаменитый призыв 1968 года: «Будьте реалистами, требуйте от себя невозможного!»

5

О, если бы я мог убежать с ней куда-нибудь...
В Умэда?.. В Китано?..

Тикамацу. «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей»

«Паяцы» Леонкавалло (автора в том числе и балета «Жизнь марионетки») ознаменовали не только новые темы, но и новые формы музыкального театра. Житейская история в условном оперном жанре утвердила в итальянском искусстве принципы веризма. Комедийная ситуация на сцене Балагана рифмовалась с драмой, разыгранной артистами за кулисами. Последние слова в «Паяцах»: «Комедия окончена». Финал фильма японского вериста Китано — превращение артистов (сверхмарионеток) в кукол спектакля Бунраку, то есть в «натюр морт», по сути в бессмертие. Но и — с экрана за кулисы. Не случайно японские исследователи сравнивают воздействие на зрителей спектаклей Кабуки, а значит, пьес Тикамацу, с реакцией итальянцев на оперы композиторов-веристов и на комедию дель арте[29].

В свое время выдающийся знаток итальянского искусства А.К.Дживелегов писал, «что возрождение commedia dell' arte пойдет от бытовика и просветителя Карло Гольдони, а не от фьяб его оппонента... Карло Гоцци. Этот парадоксальный прогноз подтвердился, когда был поставлен «Арлекин», легендарный спектакль Джорджо Стрелера с непостижимым Марчелло Моретти в роли слуги двух господ; гениальный спектакль, не вызвавший восторга у поклонников условного театра»[30]. Так реалист Китано возрождает «условное» кино, не вызвавшее восторга у тех, кто считает себя поклонниками Бунраку и Кабуки.

Пренебрегая стилизацией, но пригласив Ямамото, художника по костюмам, Китано изменил первоначальный замысел своего последнего фильма о жертвах западно-восточного дивана. Именно стильные костюмы побудили режиссера ввести эпизоды кукольного театра и таким образом уберечь себя от дизайнерско-

«Гонец в преисподнюю». Тюбэй — Никамура Гандзиро (Театр Кабуки)

го кино. Живописные костюмы подчеркивают грубость жизни, обреченность героев. Как это по-японски и как для японца небанально.

В двух предыдущих картинах — «Кикуджиро» и «Брате» — можно было заметить необычные для Китано маневры. В чаплиновском «Кикуджиро» режиссер устраивает чистый цирк. Помимо комических реприз-диалогов артист Китано показывает (отрабатывает) классические номера рыжего клоуна, неудачника, не умеющего плавать, жонглировать, изображающего слепого, которого «переезжает» машина и т.д. Не играя в «Куклах», он с большим знанием дела вводит современных «дзанни», которые, кочуя по трем историям в образах разных персонажей, комментируют действия протагонистов. Комические сцены в пьесах Тикамацу разряжали, как и у Шекспира, трагическое напряжение.

«Брата» Китано снимал в Америке, куда его герой по имени Ямамото приезжал из Токио на поиски некровного родственника. Китано-режиссер, не романтизируя отношения гангстеров (одетых в черные костюмы от настоящего Ямамото), обольщал в этом фильме мужской дружбой, прорастающей сквозь неприязнь, мордобитие и перестрелки. Сколотив интербригаду — группу сопротивления местной мафии, — Ямамото подписывал себе смертный приговор. Но после кровавого падения якудза режиссер Китано позволял себе долгий оглушительный монолог Омара Эппса (брата по оружию, которому в начале фильма уязвимый — иногородний — гордый герой Китано врезал в глаз). Этот — ни к селу ни к городу — в лучах заходящего солнца монолог был вставлен в «Брата», как перо жар-птицы. И как монолог Алексея Петренко в германовских «Двадцати днях без войны». Задним числом понимаешь, что этот монолог оказался экспрессионистской, почти моторной прелюдией к созерцательной активности «Кукол». К театру «ниньгё дзёрури» (синоним Бунраку), в котором «слово *ниньгё*... происходит от китайских иероглифов, означающих «человеческий образ»[31].

6

Модой ради моды он пренебрегал...
Эдгар По. «Маска Красной Смерти»

Постдеконструкция, предпринятая Китано, создает новое образное пространство, в котором сценарист и режиссер (подобно Тикамацу, наследнику Шекспира) «смело вводит в текст своих драм народные песни, различные сказы и песенки из театрального репертуара, иногда пародийно переиначенные... литературные намеки и реминсценции... отрывки из знаменитых современных пьес...»[32]. Так новое — текущее — время откликается в старых — настоящих — сказаниях, а комик и брат якудза Китано выпрямляет искушенных (в войнах, цинизме, разочарованиях, гедонизме) современников неизбитым жанром трагедии.

Мир — театр. Люди — заложники. Куклы — актеры. Тикамацу — Шекспир. Кино — Балаганчик.

Примечания

[1] См. эссе Генриха фон Клейста «О театре марионеток» (1810), в котором рассказчик выражает удивление по поводу чрезвычайного внимания, каким знаменитый танцор удостаивает «эту изобретенную для толпы разновидность изящного искусства». — В его кн.: Избранное. М., 1977, с. 514.

Размер кукол Бунраку — в три четверти человеческого роста. В этом театре «живой актер подражал кукле, застывая вдруг в неподвижной позе, а кукла, лицу которой было придано конкретное сходство с тем или иным актером, копировала его манеру исполнения... Однажды в старинном романе Тикамацу прочел рассказ о том, как по случаю одного праздника стали стряхивать снег с веток померанцевого дерева, тяжело склонившегося под его тяжестью. Вдруг ветви сосны, которая росла рядом, сами стряхнули с себя снег и поднялись кверху, как будто сосна почувствовала обиду. Дерево словно вдруг ожило». «Следуя этому образцу, — указывает Тикамацу, — я и старался вдохнуть жизнь в мои дзёрури (то есть куклы. — *З.А.*)». — Тикамацу Мондзаэмон. Драмы. Предисловие В.Марковой, И.Львовой. М., 1963, с. 18, 22, 23.

[2] Понятие «китч-арт». Это работа художника с тем, «что в массовой культуре стало синонимом возвышенного, красивого, идиллического, сентиментального, ужасного, мистического, духовного». — Барабанов Е. Смерть живописи в девяностых. — «Художественный журнал», 2002, № 43—44, с. 43.

[3] «Самые банальные явления перестают казаться скучными благодаря тому, что их изображают как явления необыкновенные. Зритель уже не бежит из современности в историю — сама современность становится историей». — Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. М., 1965, т. 5 (2), с. 377.

[4] «...В 1995 году, когда мы сделали работу в Русском павильоне на венецианской биеннале — работа, которая вся была про деконструкцию и про рефлексивную дистанцию, — то оказались в абсолютном мейнстриме. Напротив же нас в американском павильоне был Билл Виола, который своей очень зрелищной работой остался на биеннале в гордом одиночестве. К сегодняшнему дню ситуация совершенно изменилась: мейнстримом уже является не визуальность и зрелищность, а потому актуальным становится и поиск альтернативы ей». — «Художественный журнал», 2001, декабрь, № 40, с. 30—31. Тот же автор Д.Гутов в «ХЖ» (2002, июнь, с. 7) пишет: «...для занятий живописью существуют серьезные основания. Вы боялись мертвящих тенденций — но из всех существующих эта, по крайней мере, самая забытая. Вы боитесь быть несовременными — а мультимедиа для вас признак современности? Боитесь быть неоригинальным — попробуйте заняться видео, и вы будете гарантировано банальным. Боитесь наивности — к счастью, сегодня все выглядит изощренным... Или боитесь, что вас не возьмут в историю искусства, — это страх вполне компенсируется тем, что историю искусства, скорее всего, никуда не возьмут... В наши дни ничего не имеет значения. Это открывает некоторое пространство для творчества». Эти размышления — ни прямо, ни криво — не относятся к смене модных тенденций в кино. Тем не менее иметь их в виду — в поле зрения — не мешает. Особенно в связи с неожиданным фильмом Китано, оставшимся на Венецианском фестивале в гордом одиночестве.

[5] Ю.Н.Тынянов писал о том, что «русский футуризм... в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века... что Маяковский, как и Державин... знал, что секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов... в том, что в XVIII веке называли «близостью слов наравне высоких», а также «сопряжением далековатых идей». — Тынянов Ю.Н. Промежуток. — В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 175, 176.

[6] Мондзаэмон Тикамацу (1653—1724) «вместо примитивной сентиментальной тематики прежних пьес Кабуки... стал культивировать тематику романтическую. Столкновение долга с чувством стало любимой темой его творчества. В результате осакские горожане, ходившие до сих пор смотреть на актеров Кабуки, стали теперь заполнять театр Дзёрури (то есть театр Бунраку. — *З.А.*)... который совершенно затмил собою Кабуки...». — Конрад Н.И. Избранные труды. Литература и театр. М., 1978, с. 380.

Пьесы Тикамацу делились на исторические и бытовые, мещанские драмы, нередко о самоубийстве влюбленных. Одну из таких пьес и выбрал Китано. Его жест может быть сравним с таировским спектаклем 1919 года — с мелодрамой «Адриенна Лекуврер» (о судьбе актрисы, о жизни-театре), сыгранной Алисой Коонен в жанре трагедии. Спектакль продержался в репертуаре двадцать лет, и даже после сотен представлений было очевидно (о чем остались свидетельства), что Таиров превратил Скриба в Шекспира.

[7] Мейерхольд В.Э. О театре. — В его кн.: Статьи. Письма. Беседы. Речи. Часть первая. 1891—1917. М., 1968, с. 216—217.

[8] Важнейшая роль костюмов в спектаклях Бунраку не имеет аналогов в мировой традиции кукольных театров.

[9] «Известен случай, когда один аристократ посылал «прекрасной незнакомке» стихи, написанные на бумаге, испещренной каплями киновари, долженствующей означать кровавые слезы, проливаемые им в разлуке». — Книга японских обыкновений. Составитель А.Н.Мещеряков. М., 1999, с. 154.

Если раненый Паяц в «Балаганчике» Мейерхольда кричал публике, что он истекает клюквенным соком, то кровоточащие куклы китановского балагана идут сквозь условное преображение природы, а кажется, что по лепесткам алых роз на морозе.

[10] Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. М., 1982, с. 361.

[11] Тикамацу Мондзаэмон.. Цит. изд., с. 26.

[12] «В Японии говорят: сямисэн — главный режиссер спектакля». — Конрад Н.И. Театр Кабуки. М., 1928, с. 13.

[13] Картины Мидзогути называют «театром теней и комиксами одновременно». — См.: Кэндзи Мидзогути (буклет к ретроспективе фильмов режиссера в Музее кино). Москва—СПб., 2002, октябрь-ноябрь, с. 8.

[14] Недаром именно мейерхольдовские актеры прославились и в Малом театре. Один из таких корифеев И.Ильинский писал: «В лучшем случае знают, что биомеханика — это ряд приемов на сцене... Мало кто знает, что... эмоциональная насыщенность актера, темперамент, возбудимость, эмоциональное сочувствие художника-актера творческим переживаниям своего героя — это один из основных элементов сложной биомеханической системы». — Цит. по: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 267.

[15] «Если актер отказывается от полного перевоплощения, то текст свой он произносит не как импровизацию, а как цитату. Ясно, что в эту цитату он должен вкладывать все необходимые оттенки, всю конкретную человеческую пластичность; также и жест, который он показывает зрителю и который теперь представляет собой копию (жест куклы всегда «показанный» и всегда «копия»), должен в полной мере обладать жизненностью человеческого жеста». — Брехт Б. Цит. изд., с. 105.

[16] Сам Китано говорит (в пресс-релизе) о красоте, открывающейся на пороге смерти, то есть говорит об ужасе этих японских и, на его взгляд, неиллюстративных пейзажей. О красоте весеннего, в самом зените, цветения сакуры, запечатленной перед тем, как цветы испарятся. О пылающих кленовых листьях перед их увяданием. О персонажах «на краю бездны», вписанных в эти пейзажи и подчеркивающих их «жестокую правду». Поэтому в пейзаж со сверкающим летним морем он помещает человека, размышляющего, возможно, о самоубийстве, а не счастливое семейство, закусывающее на берегу. Поэтому на скамейку под цветущее дерево он «вписывает» японского ветерана второй мировой войны, а не зевак и ценителей японского вишневого сада.

[17] «Грим представляется условным, но при ближайшем рассмотрении он абсолютно оправдан». — Конрад Н.И. Театр Кабуки. М., 1928, с. 23.

Тикамацу полагал, что «поскольку наш век требует, чтобы игра напоминала жизнь, то артист и старается верно скопировать на сцене жесты и речь настоящего вассала, но спрашивается... разве настоящий вассал князя мажет свое лицо румянами и белилами, как актер? И неужели публике понравилось бы, если бы актер отрастил себе бороду, обрил голову и в таком виде вышел на сцену, ссылаясь на то, что подлинный вассал не старается украсить свое лицо? Вот почему я и говорю, что искусство находится на тонкой грани между правдой и вымыслом... если... драматург заставил бы свою героиню вести себя в точности так, как настоящая женщина ведет себя в жизни, то есть скрывать свои чувства, то такого рода правдоподобие вряд ли пришлось бы по вкусу зрителям». — Тикамацу Мондзаэмон. Цит. изд., с. 21,22.

[18] Анарина Н.Г. Японский театр Но. М., 1984, с. 129—130.

[19] Мейерхольд В.Э. О театре. Цит. изд., с. 219.

[20] Напомню, что переход Мейерхольда от символистского театра к условному связан с премьерой блоковского «Балаганчика», в котором были обнажены закулисные сценические эффекты.

[21] «Японский Шекспир... Chikamatsu Monzaimon... В драме отсутствует психологический анализ. Драма японцев — последовательное развитие действия». — Мейерхольд В.Э. Лекции 1918—1919. М.,2000, с. 64.

[22] Тикамацу Мондзаэмон. Цит. изд., с. 24.

[23] «...Какой-нибудь знаток и любитель Но начинает свой день исполнением из Но. Он полагает, что это укрепляет его плоть и дух на весь день» (Конрад Н.И. Избранные труды, с. 374). Речь идет о тренировке дыхания, связанной с распеванием «арий» из Но. Не случайно и наши люди занимаются китайской гимнастикой дыхания или каратэ, а не берут с утра пораньше балалайку, чтобы потренькать.

[24] *«...Вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении,* а оно-то и выпадает из поля зрения при «статическом» рассмотрении». — Тынянов Ю.Н. Литературный факт. Цит. изд., с. 259.

[25] «Гротеск, без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает (в «условном неправдоподобии», конечно) всю полноту жизни... Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова (японский театр)... Фантастическое в игре собственною своеобразностью... стремление к условному неправдоподобию... подменам и превращениям; подавление сентиментально-слабого в романтическом; диссонанс, возведенный в гармонически прекрасное, и преодоление быта в быте». — Мейерхольд В.Э. О театре. Цит. изд., с. 225, 229.

[26] Мейерхольд В.Э. Цит. изд., с. 215.

[27] Там же, с. 216.

[28] Там же.

[29] См.: Хамамура Ё., Сугавара Т. Кабуки. М., 1965, с. 105.

[30] См.: Зингерман Б. Связующая нить. М., 2002, с. 399.

[31] Соломоник И.Н. Традиционный театр кукол Востока. М., 1992, с. 286.

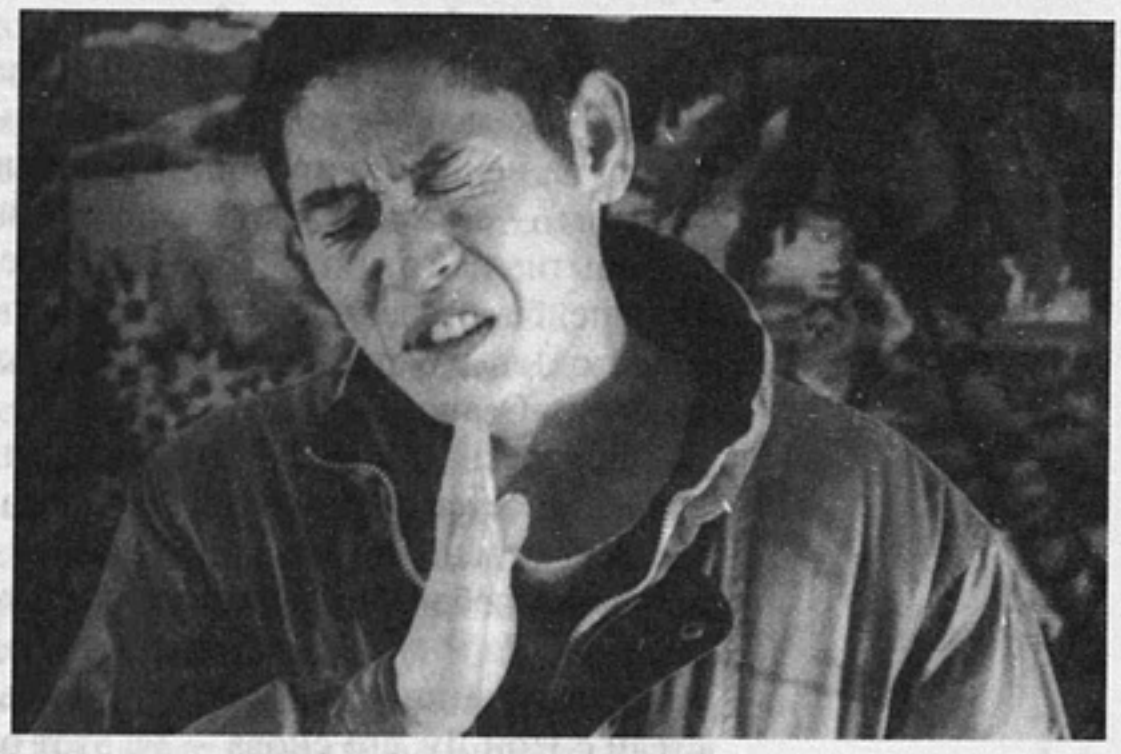
[32] Тикамацу Мондзаэмон. Цит. изд., с. 27.

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

Другие люди

Есть все-таки высший шик в том, чтобы пройти по грани пошлости, банальности, сентиментальности — и выйти сухим из воды. Между искусством и цирком, действительно, много общего. И то и другое — аттракцион, риск, провокация. И чем больше опасность, чем наглее вызов, брошенный правилам хорошего тона и вкуса, тем упоительнее победа. «Мы все восхищаемся акробатом в блестках, с классической грацией и точностью продвигающимся по натянутой под ним струне в тальковом свете прожекторов; но насколько более тонкое искусство выказывает гротесковый специалист оседающего каната, одетый в лохмотья вороньего пугала и пародирующий пьяного!» Корейский режиссер Ли Чан Дон, чей фильм «Оазис» был показан в конкурсе Венецианского кинофестиваля, и есть тот самый «специалист оседающего каната», о котором рассуждает герой «Лолиты» — тоже, кстати, пограничной книги, отстоящей от пошлости на один неверный шаг.

Ну что за фильм, скажите на милость, можно снять о трагической любви слабоумного раздолбая и калеки с тяжелой формой церебрального паралича? Слезливую мелодраму? Политкорректную агитку? У Ли Чан Дона получается шедевр, в котором нет ни одной фальшивой ноты. Но ходить по канату в искусстве куда сложнее, чем под куполом цирка. Прежде всего, потому, что результат не очевиден. Одному кажется, что художник удержал равновесие, а другой уверен, что его искалеченное тело уже уносят с арены под тяжелое молчание публики. Хотя «Оазис» и был в целом благосклонно принят публикой и критикой и даже удостоился в Венеции нескольких наград (приз ФИПРЕССИ, приз за режиссуру, «Приз Марчелло Мастроянни» самому многообещающему актерскому даро-



«Оазис» *(Oasis)*
Автор сценария и режиссер **Ли Чан Дон**
Оператор **Чой Юн Тэк**
Художник **Шин Юм Хат**
Композитор **Ли Джэ Джин**
В ролях: **Сол Кун Гу, Мун Со Ри**
Myung Kay-nam
Корея
2002

ванию — актрисе Мун Со Ри), у картины много противников. «Оазису» ставят в вину использование запрещенных приемов, бессовестную эксплуатацию зрительских эмоций. Если восприятие фильма ограничить сюжетным уровнем, в это легко поверить.

Итак, Йон Ду (Сол Кун Гу) выходит из тюрьмы. Для него это третий срок. Он уже успел отсидеть за ограбление и попытку изнасилования. На этот раз состав преступления был таков: он сбил дорожного рабочего, после чего скрылся с места происшествия... На улицах Сеула зима, Йон Ду одет по-летнему, но никто из членов его большой семьи не торопится встретить его у ворот. И лишь когда Йон Ду в очередной раз попадает в участок — за неоплаченный ресторанный счет, — появляется старший брат и вызволяет его. У брата он и будет жить — в комнатке на задворках автомастерской. Однажды он навестит семью рабочего, погибшего в том самом дорожном происшествии. Бог весть, зачем он это делает — то ли хочет попросить прощения, то ли разжиться деньгами на выпивку. Но так или иначе там его ждет встреча, которая изменит его жизнь. Семья погибшего, разумеется, гонит его взашей, но он успевает познакомиться с Гон Ю (Мун Со Ри) — девушкой, страдающей церебральным параличом. Когда он придет в следующий раз и застанет Гон Ю одну, он попытается изнасиловать ее и опомнится только тогда, когда она потеряет сознание. Он оставит девушке телефонный номер автомастерской, и несколько дней спустя она, преодолевая сопротивление непослушных конечностей, позвонит ему и промычит что-то в трубку. Это станет началом их любви.

«Мои размышления об обреченной любви Йон Ду и Гон Ю начинаются с постоянного конфликта между их субъективными чувствами и объективной реальностью вокруг них, — комментирует Ли Чан Дон. — Быть режиссером фильма — значит, по-своему пережить этот конфликт, а посмотреть фильм — значит, разделить опыт с режиссером». Что же это за опыт? «Я хотел бы, чтобы зрители «Оазиса» ощутили себя на границе конфликта... «Оазис» можно рассматривать как фильм о границах. Это границы между нашим «я» и другими людьми, между нами и теми, кого мы презираем, между так называемыми нормальными людьми и инвалидами. Или же граница между фантазией под названием «любовь» и повседневной жизнью. Или между фантазией под названием «кино» и реальностью, которую оно так или иначе отражает. Стоять на границе и свидетельствовать о конфликте — опыт неприятный и духовно изматывающий. Но если мы хотим *общаться* друг с другом в самом полном смысле слова, как можно избежать этого?»

Кажется, приведенная мной цитата может объяснить, почему отзывы на «Оазис» оказались столь разноречивыми. Режиссер не просто рассказывает нам историю, не просто провоцирует в наших душах жалость и сочувствие к отверженным — он предлагает нам особый вид опыта, который можно обозначить как «бытие на границе». Это бытие без гарантий и уверенности в собственной правоте, без уверенности даже в собственных чувствах. От готовности пережить такой опыт, впустить в себя конфликт, удержаться на границе и зависит восприятие «Оазиса».

Все здесь трудно. Трудно, допустим, примириться с мыслью о любви, которая начинается с попытки изнасилования. Но для Йон Ду нет ничего более естественного: не удалось изнасиловать — остается полюбить на всю жизнь. А для общества любовь преступника к калеке так же беззаконна и непристойна, как и насилие. Да и герой не попытается апеллировать к закону и справедливости. Когда в кульминационной сцене фильма родственники Гон Ю застанут ее в постели с Йон Ду, его снова — на этот раз несправедливо — обвинят в изнасиловании. Он не возразит, не произнесет ни слова, хотя с легкостью мог бы доказать свою невиновность. Но спорить, доказывать означает признать над собой власть этого мира, а следовательно, отказаться от своей любви, и герой это понимает. И еще он понимает, что жить в обществе и быть свободным от него — и есть преступление, за которое ему нет прощения. Так что же может быть проще, чем отправиться в тюрьму и писать письма своей Принцессе (так переводится с корейского имя героини), перечисляя все лакомства, которыми он угостит ее после освобождения.

Проникаясь странной логикой героя — и фильма, — мы оказываемся в ми-

ре, где понятия «норма», «закон», «здравый смысл» не то чтобы отменяются, но «подвешиваются». Это и есть граница. Шаг влево, и мы падаем в пространство патологии — болезни, преступления и безумия. Шаг вправо — и мы в удушающе «нормальном» мире «нормальных» людей. И лишь здесь, на границе, в состоянии неустойчивого равновесия, на «оседающем канате», нам на ослепительное мгновение открывается возможность альтернативы, существование иной судьбы.

Само понятие «граница» изначально присуще кинематографу. Скажем, саспенс построен на динамичной границе между тем, что известно зрителю, и непрозрачным пространством тайны. Жанр вестерна основан на мифологии «фронтира». Film noir возник на границе света и тени. И наконец, граница кадра — и есть фундаментальный жест кинематографа как искусства, которое «вырезает» в непрерывном потоке реальности значимое поле. Ли Чан Дон доводит эту сущностную характеристику кино до абсолюта. Нет бытия, кроме как на границе. Только балансирование на «оседающем канате» позволяет избежать ловушек упрощения, тупиков однозначности.

Вернемся к герою. Йон Ду немного напоминает героя Такэси Китано из «Кикуджиро». Это конченый лузер, безалаберный, суетливый и беспечный, хронически не способный к социальной адаптации. Однажды он решит стать автомехаником и попросит старшего брата обучить его ремеслу, но видели бы вы, какими вопиюще неловкими становятся его руки, когда он пытается закрутить гайку. Он обозначает движение, вместо того чтобы довести его до конца, играет роль рабочего человека, а не стремится им стать. Его асоциальность граничит с умственной неполноценностью, но именно что граничит — неожиданные блестки юмора в его речи и невозмутимый вид, с которым он беспрерывно провоцирует окружающих, выдают в нем неординарный ум. В один прекрасный день он увяжется на своем мопедике за киногруппой, снимающей на улицах Сеула лощеного героя с шикарной героиней в установленном на специальной платформе автомобиле. «Ваше кино ненастоящее! Машина не едет!» — будет истошно орать он им вслед. И, пока не упадет с мопеда, так и будет упорно маячить на заднем плане тщательно выстроенного кадра, словно насмехаясь над убогим вымыслом на тему красивой жизни.

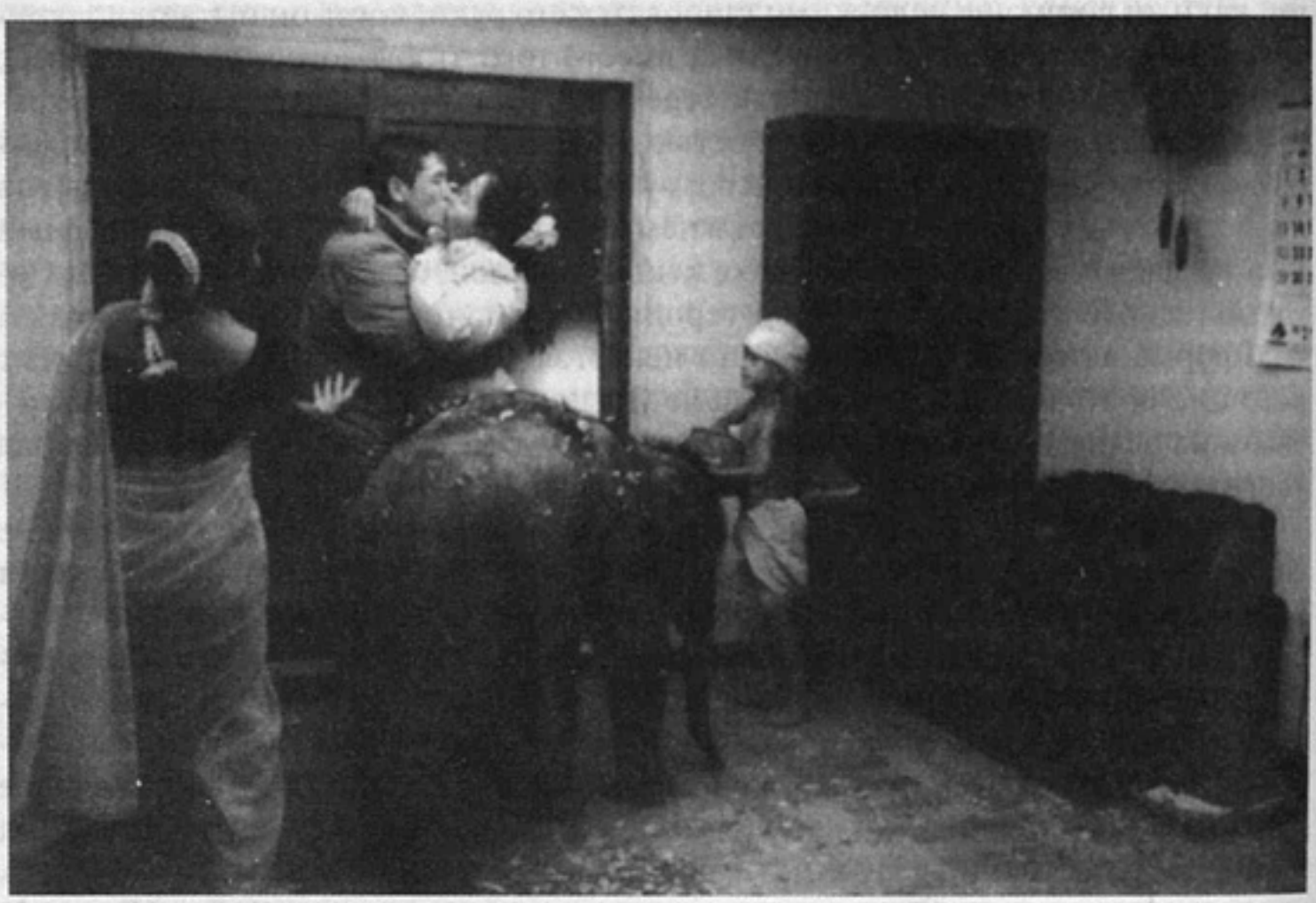
Гон Ю вроде бы создана для того, чтобы вызывать умиление и сочувствие. Эта девушка могла бы сойти за миловидную, если бы не паралич, она неглупа и образованна (узнаем мы об этом далеко не сразу, так как произнесение простейшей фразы занимает у нее несколько минут), к тому же она жертва корыстолюбивых и равнодушных родственников, которые заняли предназначавшуюся ей льготную квартиру для инвалидов, а ее оставили в хибаре на попечение соседки. Но Ли делает акцент не на дешевой жалости, а на неизбежном чувстве неловкости, которое возникает у нас, «нормальных» людей, при столкновении с уродством.

А инвалидность в «Оазисе» показана именно как уродство. У Гон Ю церебральный паралич с ярко выраженным гиперкинезом — проще говоря, ее тело колотит непрерывная судорога. Глаза ее неотрывно смотрят на кончик носа. Она едва способна удержать в руках палочки для еды, набрать номер телефона, включить радио. Гон Ю непохожа на симпатичное беспомощное существо, взыскующее нашей жалости (именно так нам нравится представлять себе инвалидов). Перед нами — непослушный, упрямый кусок искореженной плоти, который видом своим оскорбляет общественные приличия. Когда Йон Ду привозит Гон Ю на инвалидной коляске в ресторан, официанты и менеджеры буквально умоляют их поскорее уйти, изобретая самые разнообразные предлоги и тщательно скрывая настоящую причину: инвалид приемлем для современного общества только как пассивный объект сочувствия, играющий по его, общества, правилам.

Еще более душераздирающая и в то же время комичная сцена разворачивается на семейном праздновании Нового года, куда Йон Ду приходит со своей подругой. Жена старшего брата поначалу через силу пытается быть приветливой и заботливой — гуманизм, политкорректность и вообще «так принято». Но вскоре все заканчивается скандалом самого что ни на есть достоевского свойства (кстати, именно во время этого скандала мы узнаем, что свой по-

следний срок Йон Ду получил незаслуженно, по собственной инициативе взяв на себя вину старшего брата, которому надо было кормить семью). И лишь влюбленная пара сохраняет спокойствие. С непроницаемым лицом Йон Ду выкатывает Гон Ю в центр композиции для семейной фотографии, которая вскоре должна занять свое место на стене в ряду десятков таких же (с поправкой на время), призванных из года в год свидетельствовать о стабильности и благоденствии. И когда выведенные из себя родственники, уже вконец оскотинившись, указывают странной парочке на дверь, Йон Ду ведет подружку в караокэ-бар. Сначала сам что-то поет голосом полузадушенной кошки. Потом на голубом глазу предлагает спеть любимой. Звучит простенькая мелодия, на экране сменяются открыточные виды, внизу ползут иероглифы-подсказки. Гон Ю, разумеется, не в состоянии пропеть ни одного слога. Но ни она, ни ее избранник этого не замечают. Они счастливы, и в эту ночь она впервые предложит ему «остаться с ней». А в ответ на его робкий вопрос: «Что ты имеешь в виду?» — она, из последних сил напрягая непослушный язык, произнесет по слогам, по звукам небывало длинную и сложную для себя фразу: «Как ты думаешь, что может иметь в виду женщина, которая предлагает мужчине остаться на ночь у нее дома?»

Инвалидность Гон Ю подана в фильме подчеркнуто, наглядно, физически



«Оазис»

ощутимо. Актриса Мун Со Ри дает нам почувствовать не только свою, но и нашу телесную природу, напоминает нам о том, что у нас есть тело — слабое, уязвимое, беспомощное. Вид страдающего тела заставляет нас обращать внимание на мельчайшие нюансы жестов, движений. Тело — дематериализованное, стертое, переведенное современной цивилизацией в виртуальный план — проявляется на наших глазах, обрастает плотью.

В истории игрового кино немало примеров обращения к теме инвалидов, начиная с «Огней большого города» (1931) Чаплина и «Уродов» (1932) Тода Брауннинга. Актеров, играющих инвалидов, принято поощрять, и мода эта началась отнюдь не во времена политкорректности. В 1963 году «Оскара» удостоились Энн Бэнкрофт и Пэтти Дюк за роли в фильме Артура Пенна «Сотворившая чудо», рассказавшем о воспитании слепоглухонемой девочки. В 1976 году в пяти главных оскаровских номинациях победителем стал классический фильм о «нищих духом» — «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» Милоша Формана. «Человек-слон» (1980) Дэвида Линча номинировался на «Оскар» в восьми категориях, а Джон Херт был награжден премией Британской киноакадемии как лучший актер. Дастин Хофман, перевоплотившийся в больного аутизмом в «Человеке дождя» (1988), также получил «Оскар». Годом позже его успех повто-

рил Дэниел Дэй-Льюис, сыгравший в «Моей левой ноге» (1989) художника, пораженного церебральным параличом. Ну а про «Форреста Гампа» (1994) и так все помнят...

Бывало и так, что роли инвалидов играли на экране сами инвалиды, а не профессиональные актеры. Несколько лет назад в конкурсе Каннского фестиваля участвовал фильм австралийца Ролфа де Хеера «Танцуй со мной под мою песню» (1998), в котором автором сценария и исполнителем главной роли выступила Хитер Роуз — жертва ДЦП, общающаяся с миром с помощью компьютера.

При желании можно назвать еще десятки фильмов — трогательных, гуманистических, убедительно демонстрирующих, что «я не животное, я человек». Многие из них стали классикой мирового кино, вошли в списки лучших и любимейших картин всех времен и народов. И все же есть в этих картинах что-то настораживающее. В основе их всех — одна и та же идеология. В России активисты движения за права инвалидов называют ее «преодолением». В Америке — неуклюжим словом empowerment. Кажется, что инвалиды имеют право войти в художественный контекст только на правах superfreaks — людей, победивших свою немощь и доказавших, что они ничем не хуже, а, может быть, и лучше остальных. Что они такие же, как все.

«Оазис» не принадлежит к этому ряду, это *другой* фильм. Он не о преодолении барьеров, а об их неизбежности. Его герои не имеют ни малейшего шанса стать «нормальными» членами общества да и не стремятся к этому. Они не пытаются пересечь границу, отделившую их от мира. Они сами и есть эта граница. Они — это брошенный нам вызов, это испытание на прочность, которое должны пройти мы — со своими идеалами, законами, принципами.

В нескольких сценах «Оазиса» Гон Ю «оживет». Движения ее станут плавными и красивыми, взгляд — нежным, речь — спокойной и мелодичной. В первый раз она задаст любимому какой-то пустяковый вопрос, потом в шутку стукнет его пластиковой бутылкой по голове, а в ночном метро споет ему песенку — ту самую, из караокэ-бара. Эти моменты чудесного преображения поданы так неприметно, впроброс, что невнимательный зритель еще долго будет решать: то ли Гон Ю притворщица, то ли все кореянки на одно лицо и он просто не заметил, как место одной героини заняла другая.

«Я не стремлюсь затащить зрителя в созданный мной мир дешевого вымысла, но я так же и не хотел бы вытолкнуть его за границу», — говорит Ли Чан Дон. С одной стороны, режиссер дарит самоотверженно уродующей себя актрисе возможность побыть самой собой и снимает зрительское напряжение, связанное с восприятием мучительного недуга. Он напоминает нам, что «Оазис» — всего лишь фильм, а Гон Ю — всего лишь вымышленная героиня, которую играет молоденькая, красивая девушка. С другой стороны, в пространстве фильма сцены, где Гон Ю здоровая и красивая, маркированы как область вымысла, а реальность — это перекошенный взгляд, судороги и струйка слюны на подбородке. Двойственность, балансирование между реальным и воображаемым делает всю конструкцию «Оазиса» какой-то прозрачной, почти невесомой — при всей тяжести материала. (Интересно, что аналогичный прием использован в фестивальном пресс-релизе к фильму. На одном из кадров, которого в фильме нет, Гон Ю и Йон Ду выглядят этакой рекламной парой — они здоровы, красивы, безукоризненно одеты. Но во всем их облике чувствуется какая-то трудноуловимая печаль, которой совершенно лишены их жизнерадостные и упрямые двойники — слабоумный бездельник и беспомощная паралитичка.)

И лишь в одной сцене режиссер позволит воображению взять верх. Женщина, мальчик и слоненок сойдут с настенного коврика в квартире Гон Ю и пустятся в пляс. На коврике — оазис (отсюда, понятное дело, и название фильма). Желтенькие цветочки, лужица, из которой пьет маленький слон, женщина с кувшином на голове, темнокожий мальчик с трубой. Что-то вроде наших мишек в лесу или оленя у ручья. Такое же безликое, как рисунки советских обоев, которые Кира Муратова самозабвенно монтировала в «Астеническом синдроме» под звуки все той же трубы. Условная, абстрактная страна чистого вымысла, в которой никто даже не позаботился свести концы с кон-

цами (женщина вроде индианка, а мальчик почему-то негр). Это никакой не образ рая, не воплощенная мечта, не обетованная земля. А всего лишь знак присутствия, возможности иного. Есть, мол, где-то страна, в которой живут слоны. (Для создателей фильма, к слову, такой страной оказался Таиланд: слона в Корею ввезти запретили — пришлось перевозить декорации в Таиланд.)

Несколько слов о режиссере, которые, возможно, кое-что объяснят о его творческой вселенной. Ли Чан Дон родился в 1954 году. Первый роман опубликовал в 1983-м и вскоре утвердился как один из ведущих писателей своего поколения. В начале 90-х военный режим в Южной Корее пал жертвой глобального потепления политического климата. Вслед за кризисом государственной «идеологии успеха», имевшей отчетливый тоталитарный привкус, наступил кризис оппозиционного движения. Интеллигенция отошла от политики, ангажированное искусство потеряло свой raison d'etre (знакомая ситуация, не правда ли?). «Как писатель я перестал понимать, куда мне двигаться дальше», — признался Ли в одном из интервью. Именно тогда он пришел в кино. Сначала как сценарист фильмов своего друга, режиссера Пак Кван Су. Потом как автор двух полнометражных картин — «Зеленая рыба» (1997) и «Мятная карамелька» (2000). «Оазис» — его третий фильм.

Биография Ли — своего рода скольжение по границе. Между двумя эпохами, между литературой и кинематографом. Не стоит забывать и политическую границу между Севером и Югом, вот уже полвека разделяющую корейскую нацию. Для народа это национальная трагедия, но рискну утверждать, что нет ничего плодотворнее для современного художника, чем опыт раздвоенного сознания.

Этот опыт в какой-то мере близок и нам. Наконец-то нам становится ясно, что не все границы преодолимы и не все стены можно сломать. Что головокружение от мелкобуржуазных успехов добром не кончается. Что пафос преодоления — ложный и вредный. Что порванная финишная ленточка незаметно обвивается вокруг твоего горла. Осталось сдать чуть-чуть назад и постоять на границе, побалансировать на канате. Тогда, по крайней мере, еще будет на что надеяться.

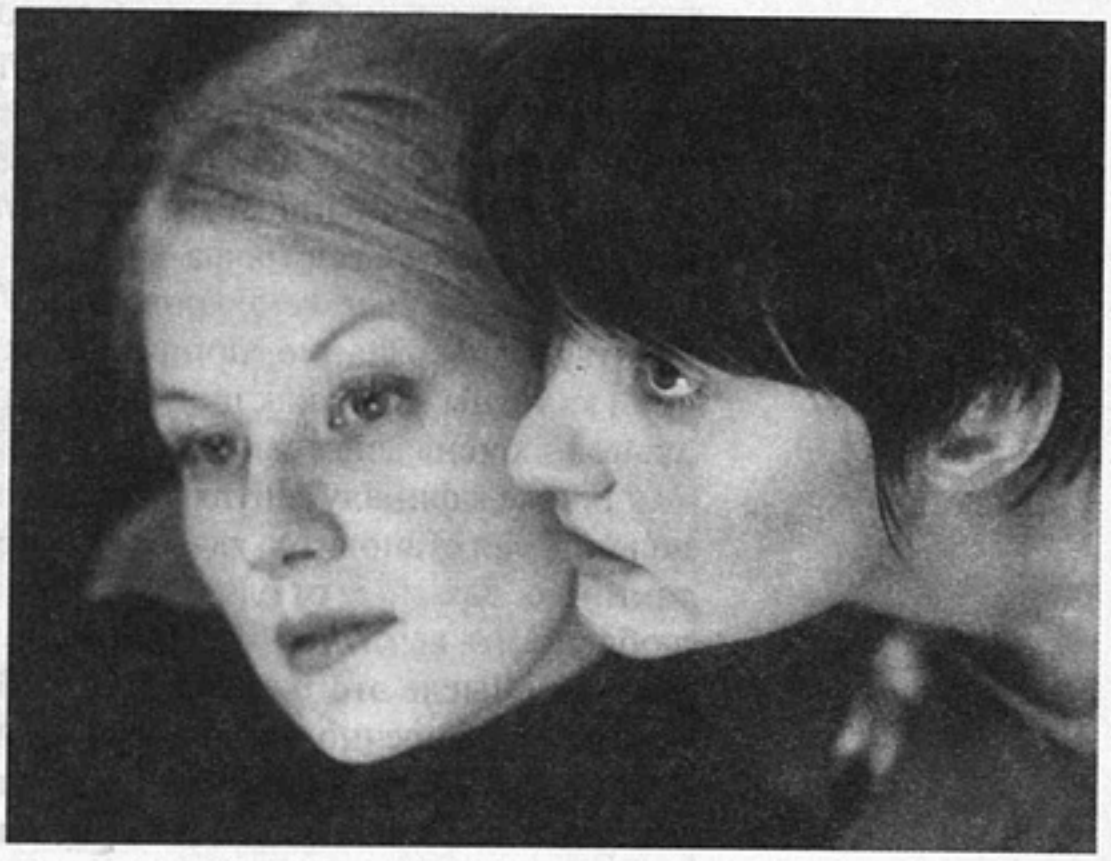
В «Оазисе» есть эротическая сцена, которую иначе как гениальной не назовешь. Попробуйте представить себе, как выглядит оргазм у женщины, тело которой сотрясается в постоянных конвульсиях. Попробуйте вообразить, что чувствует герой, который никак не может понять, стонет его любимая от боли или от наслаждения. Бьюсь об заклад, ничего у вас не получится (фильм выйдет в российский прокат, так что можете потом поймать меня на слове). Самым неожиданным в этой сцене оказываются ее удивительный юмор, который никак нельзя принять за «черный», и то чувство освобождения и радости, которое она вызывает. Перед нами — *другие* люди, живущие по другим законам, испытывающие то, что нам, скорее всего, испытать никогда не придется. Но именно этой своей инаковостью они расскажут нам о нас самих куда больше, чем самый квалифицированный психоаналитик. И именно они, эти отверженные, сирые и убогие, подарят нам надежду на то, что можно жить *по-другому,* освободят нас от ощущения тупика, с которым рождается, живет и умирает любой нормальный, на этот раз без кавычек, человек.

ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Шокирующая простота

Первые двадцать минут все происходящее на экране (а там — соло Ренаты Литвиновой) страшно раздражает. Кажется, будто фильм снят студентом ВГИКа. Никаких визуальных эффектов, пленка низкого качества, минимум красок, актеры играют безыскусно, слова звучат холодно. Литвинова педалирует все, что связано с понятием «странно» — странно движется, странно говорит, странно думает, странно смотрит. Ее чрезмерная манерность усиливает ощущение тягучей эстетической пустоты от киноповествования. Бодрийар назвал бы это трансэстетикой, плодящей протезы, пространством, в котором гибнут иллюзии. Но проходит двадцать минут, и холодная пустота, примитивность, а также манерность Литвиновой настойчиво и твердо перетекают в артхаусное качество. Картина «Небо. Самолет. Девушка» выбивается из второсортности, которая, казалось бы, неизбежна в силу главной задачи создателей — снять римейк.

В 1968 году на экраны страны вышел фильм режиссера Г.Натансона «Еще раз про любовь». Красавицу, блондинку, стюардессу в нем играла Татьяна Доронина. Тогда в моде были странные женщины, рожденные назло коммунистической унитарности и существующие вопреки советскому лозунгу: «Будь как все!» Доронина с ее особой манерой говорить и такой же особой манерой смотреть и двигаться мгновенно влюбила в себя миллионы мужчин СССР. Рядом с ней был красавец Александр Лазарев, с которым у ее героини случился грандиозный роман. И был еще Олег Ефремов, игравший командира корабля, на котором летала стюардесса. Он безответно и преданно обожал ее. История любви была снята просто и сентиментально. Единственным экстравагантным элементом во всем визуально-вербальном ряду была Доронина и ее странный детский тонкий голос.



«Небо. Самолет. Девушка»

По мотивам пьесы Э.Радзинского «104 страницы про любовь»

Автор сценария **Р.Литвинова**

Режиссер **В.Сторожева**

Оператор **М.Кришман**

Художник **А.Шкермонтова**

Композиторы **А.Шелыгин, А.Бриль**

В ролях: **Р.Литвинова, Д.Орлов, И.Стрелкова, М.Ефремов, К.Мурзенко и другие**

«Богвуд кино», «Non Stop Production»

Россия

2002

В 2001 году Ренате Литвиновой приходит в голову идея переснять фильм Натансона. И в 2002 году при ее активном участии сделан римейк блестящей советской мелодрамы. Новое название — «Небо. Самолет. Девушка». Режиссер – Вера Сторожева, вместо Дорониной — сама Литвинова, Лазарева сменил Дмитрий Орлов, а роль Олега Ефремова досталась его сыну Михаилу. Простая и сентиментальная история любви изменилась ровно настолько, насколько было необходимо, чтобы органично существовать в начале XXI века. Создатели римейка отказались от привычки постмодернизма перенасыщать культурный предмет цитатами, их фильм — одна-единственная, но длинная цитата. Форма принесена в жертву содержанию. Сложность больше не в моде. Все предельно просто, даже примитивно. Кроме обязательной экстравагантности главной героини.

Любимого мужчину стюардессы Лары зовут Георгий. Его мужественность на грани с грубостью (назло укоренившейся сегодня гомосексуальности). Все его поведение — типичная иллюстрация к песне из культового советского фильма «Небесный тихоход»: «Первым делом самолеты, ну а девушки потом». Рядом с брутальностью Георгия подчеркнутая странность Лары выглядит почти эзотерикой. Задача Литвиновой — сыграть Доронину в квадрате, а еще лучше – в кубе. И к тому моменту, когда Георгий спрашивает Лару: «Ты шизофреничка или притворяешься?», Литвинова уже успевает увлечь зрителя своей неординарностью. Постепенно ее манерность, слегка вычурная детскость и эта бесконечная (вначале действующая на нервы) странность трансформируются в хрупкий и щемяще беззащитный женский мир, существующий вопреки всем законам логики. И как в случае с Дорониной, эпатирующая необычность парадоксальным образом обнажает слабость как главную составляющую Женщины (как бы назло унисексу, продиктованному агрессией феминизма). Литвинова без помощи визуальных подпорок со стороны режиссера — только словом и жестом — рисует образ изящной женственности.

Кстати, единственный визуальный эффект, который позволяет себе Сторожева, поражает своей незамысловатостью. Это постоянно возникающее изображение неба. То оно голубое, то хмурое. Его «картинки» появляются обескураживающе вовремя, не диссонируя с настроением героини, а, наоборот, подчеркивая его. Как в учебных работах на тему параллельного монтажа. Ненавязчиво, но удивительно примитивно. Пришла любовь — голубое небо и белые облака. Надвигается катастрофа — тяжелые предзакатные сумерки, бурое небо. Однако вопреки своему откровенному примитивизму такое изображение неба действует на сознание, привыкшее к сложной архитектонике постмодернистской картины мира, как шок. Концепция простого искусства оказывается актуальной и очень действенной.

Ближе к финалу сентиментальная (но ни в коем случае не слащавая) любовная история становится главным объектом восприятия. Она рассказана умело и тактично. Красные от слез глаза Литвиновой и жесткая мужественность ее возлюбленного выглядят абсолютно естественно. Актерская игра отсутствует в лучшем смысле этого слова. Даже обморок Георгия, этого огромного мужика, отыгран безупречно просто. Никакого налета дешевой экзальтации. Никакой красивости (бледная блондинка Литвинова с покрасневшими глазами и вовсе выглядит как альбинос). Только «голый» сюжет: он очень любит ее (до обморока), а она очень любит его (до смерти).

Фильм начинается с «картинки» неба. Продолжается «картинками» самолета. И заканчивается отсутствием «картинки» девушки. Девушка гибнет. Привычный для нашего времени снобизм отступает перед обескураживающей простотой, перед примитивной любовной историей, перед пустой формой. Неопримитивизм кинокартины «Небо. Самолет. Девушка» в итоге оказывается изыском. А до слез трогательная история, апеллирующая не столько к чувству, сколько к чувствительности, «оповещает» о смене культурных кодов в родном отечестве. На смену постмодернизму приходит сентиментализм, стиль, возрождение которого традиционно связано с ростом и укреплением среднего класса (то есть буржуазии).

Призы 59-го Международного кинофестиваля в Венеции

Полнометражные фильмы

- ***«ЗОЛОТОЙ ЛЕВ»***
  «Сестры Магдалины», режиссер *Питер Муллан*
- ***ГРАН-ПРИ ЖЮРИ***
  «Дом дураков», режиссер *Андрей Кончаловский*
- ***ПРИЗ ЗА РЕЖИССУРУ***
  Ли Чан Дон — фильм **«Оазис»**
- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ ЖЕНСКУЮ РОЛЬ***
  Джулиан Мур — фильм **«Далеко от рая»**
- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ МУЖСКУЮ РОЛЬ***
  Стефано Аккорси — фильм **«Путешествие, названное любовью»**

Bitrade Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

Б Л И Ц К Р И Т И К А

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Мир дураков

«Письма к Эльзе»

Ах, ты пела... Ах, еще и писала... «Письма к Эльзе». От заглавия веет чем-то претенциозно-менуэтным, старонемецким... Нет, шотландским: героя, живущего в замке, молоденькая жена зовет Дунканом. Но когда герой разворачивает газету «Коммерсантъ», а потом заворачивает что-то про индекс Доу-Джонса, становится ясно, что никакой там не замок времен Руссо или Андерсена, а дача современного отечественного олигарха. Которого, как и следует в родимом отечестве, через пару сцен взрывают к чертовой матери вместе с его иномаркой.

Поскольку наше кино о «новых русских» только начинается и своего стиля еще нет, фильм отсвечивает цитатами. Жена (потом — вдова) олигарха во время верховой прогулки напоминает Наташу Ростову, увековеченную Бондарчуком. Бродячий артист-весельчак, пробуждающий в героине мечты и звуки, наводит ваши мысли на «Дорогу» Феллини. Прислуга, устраивающая в опустевшем поместье водкопитие с песнями, отсвечивает «Виридианой» Бунюэля...

Впрочем, тут не только старинные песни. Когда пьяный насильник вламывается к вдовушке среди ночи и она бежит от него в исподнем, а потом прыгает на военный корабль, к ребятам, которых в советские времена назвали бы краснофлотцами, вы вздыхаете: спасена! — так зря, эти ребята, извините за выражение, немедленно ставят наивную дурочку «на хор». Допотопная Элиза

Материал подготовлен при спонсорской поддержке кинотеатра «Пять звезд».

умерла бы от ужаса, а наша, поразмыслив, решает все стерпеть и остается на корабле.

Что поразительно: в этих сугубо сегодняшних ситуациях она умудряется оставаться наивной дурочкой. Вообще-то странно: в жены к олигархам обычно пробиваются дамы, кое-что знающие о жизни... А вот что делать с этим искусственным комнатным цветочком, с этой недотрогой, умеющей только петь и плакать, с этой стреко... простите, по фильму — «бабочкой», режиссер Игорь Масленников, похоже, так и не может решить.

В конце концов он пристраивает ее в сумасшедший дом (где очень кстати ждет ее адресатка писем, та самая «Эльза»), а мы возвращаемся в нашу действительность, которая, фигурально говоря, разумеется, безумна, но зато не выдумана.

Старая история. Два здоровых мужика, русский и чеченец, держась за оружие, разменивают трупы и вдруг по наколкам на руках обнаруживают, что воевали в Афгане рядом, плечо к плечу.

Лучший эпизод. Мне его достаточно: мир сошел с ума. Эта мысль гуляет теперь среди интеллектуалов и в качестве метафоры положена в основу фильма «Дом дураков».

«Дом дураков»
Фото А.Гришина

Мысль вещь прекрасная. Но есть еще законы кинозрелища. Кино — это колоссальный напор очевидного, ощутимого, оглушающего. Метафора о сумасшествии, скажем, у Гоголя — колебание слов. Но в фильме это уже не просто метафора — это наглядность безумия: колченогие, кривобокие, перекошенные, искалеченные тела. Иначе говоря, это медицина, нависающая над киногенией. Форман когда-то чудом избежал патологии. Кончаловский играет на грани фола — такой расчет возможен при очень холодном рассудке..

Не знаю, снимались ли здесь рядом с актерами реальные больные. Промелькнула реплика: «Актерам верить нельзя» — не знаю, верить ли этой реплике? В «Асе Клячиной» были сняты неактеры, да так, что получилось великое кино. А теперь? По результату: у меня ощущение, что больных играют больные.

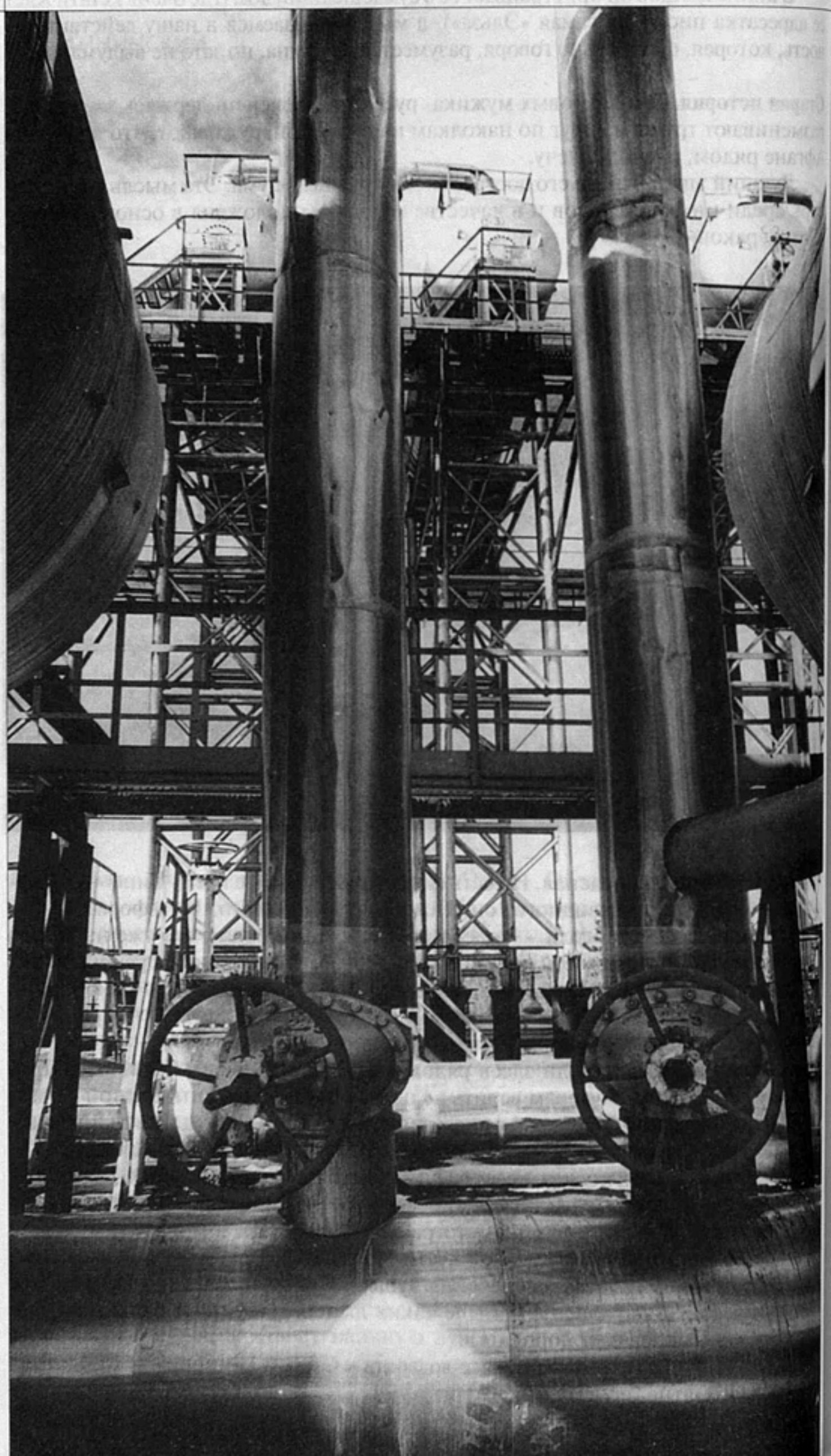
Это в моих глазах подкашивает всё. Ибо сказано: в искусстве нельзя эксплуатировать физические изъяны исполнителей.

Возможно, я отстал от кинематографической моды, а может, и от самой жизни. С.Аверинцев заметил как-то, что Новая История началась с момента, когда стали заводить дома для лечения душевнобольных. Это переменило всю психологическую парадигму: раньше таких людей не считали больными, это были блаженные, святые, юродивые.

А что, вдруг мы стоим на пороге возврата к Старой Истории?

Тогда понятно, почему мир сходит с ума.

КОММЕНТАРИИ



ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ

Лекция 2. Рассуждение о методе

Проблему «что было бы, если бы...» ученые затрагивали не слишком часто, но все же касались ее. Еще в конце XVIII века знаменитый английский историк Эдуард Гиббон в популярнейшем в свое время труде «История упадка и падения Римской империи» обнаружил, по его собственным словам, «событие, изменившее историю всего мира». 17 октября 732 года (именно этой даты придерживаются большинство историков, хотя существуют и иные мнения) франкское войско разгромило под Пуатье армию арабов, которые, как известно, в 711—714 годах захватили почти всю Испанию, а с 720-х годов начали завоевания в Южной Галлии, входившей во Франкское королевство. Иной исход сражения, настаивает Гиббон, привел бы к тому, что нынешний мир выглядел бы совершенно иначе: «Чтобы пройти победным маршем от Гибралтарской скалы до долины Луары, потребовалось преодолеть немногим более тысячи миль. Еще один бросок на такое же расстояние вывел бы сарацин к границам Польши и горной Шотландии. Рейн так же судоходен, как Нил или Евфрат, и арабский флот мог бы, даже не вступая в морской бой, войти в устье Темзы. Возможно, теперь в Оксфорде штудировали бы Коран и его знатоки вещали бы обрезанным англичанам об истинности и святости откровений Магомета». Сколь неожиданно современной кажется эта фраза на фоне массового политического движения мусульман Соединенного Королевства, проходящего под лозунгом: «Ислам — будущее Британии»!

В конце 60-х годов XX века маститый соотечественник Гиббона и его коллега по цеху историков Арнолд Джозеф Тойнби написал статью-эссе «Если бы Александр не умер в Вавилоне», в которой как о реальности повествует о более чем двухтысячелетней всемирной истории, какой она могла бы стать, если бы Александр Македонский дожил до глубокой старости, продолжая свои завоевания, что в конечном счете привело бы к процветающему всепланетному государству и универсальной синкретической общечеловеческой цивилизации.

Но все эти как бы описания иной *реальности* лежат если не вне историографии, то, во всяком случае, на ее границах. Во времена Гиббона история только-только начинала из летописания становиться наукой и к поискам тех или иных законов или закономерностей исторического процесса — кроме Промысла Божьего — ученые едва-едва приступали. Статья Тойнби — скорее шутка гения, его мечта о едином мировом государстве и единой — в многообразии — мировой культуре.

И, главное, во всех этих трудах нет основного — методологии. Все сценарии исторического развития строятся по принципу: а почему бы и нет? Гиббон (того же мнения придерживался, например, и знаменитый французский историк XIX века Жюль Мишле) настаивал, что битва при Пуатье — поворотный пункт мировой истории. Его оппоненты доныне отвергают это, утверждая, что последний натиск арабов на север был всего лишь кульминацией набегов, что завоевательных планов у них не было, что некое равновесие между христианством и исламом в Западной Европе (Испания ведь оставалась мусульманской) насту-

пило бы независимо от исхода означенной битвы и т.д. и т.п. И кто прав — сказать невозможно.

Невозможно потому, что не решен — именно методологически — основной вопрос: играют ли случайности вообще какую-либо роль в историческом процессе? Или чему быть, того не миновать? Александр Дюма-отец, кстати сказать, не только плодовитый исторический романист, но и усердный читатель и пропагандист трудов так называемой «романтической» школы в историографии, направления, ставившего во главу угла не описание политических событий, а изучение «духа времени», писал: «Было бы любопытно написать историю великих последствий, вызванных незначительной причиной. Любовь Елены повлекла за собой Троянскую войну и изменила лицо Греции; насилие над Лукрецией изгнало Тарквиниев из Рима... стакан воды лишил герцога Мальборо командования и спас Францию, даровав ей Утрехтский мир».

Но еще за сто лет до этого соотечественник Дюма Шарль Луи Монтескье, старший современник Гиббона (французский мыслитель умер, когда будущему английскому историку было семнадцать лет), утверждал: «Если случайно проигранная битва, то есть частная причина, погубила государство, то это значит, что была общая причина, приведшая к тому, что данное государство должно было погибнуть вследствие одной проигранной битвы. Одним словом, все частные причины зависят от некоего всеобщего начала».

Второе мнение — история (история как процесс, разумеется) определяется внешними по отношению к человеку причинами — всегда было более влиятельным. Оно возникло еще до появления собственно научной истории. То, что история развивается по Божественному плану, было ясно христианским мыслителям от Августина Блаженного до воспитателя внуков Людовика XIV епископа Боссюэ. Гегель переименовывает Бога в Мировой Разум, но суть от этого не меняется.

В дальнейшем Бога заменяют на безличные законы то ли природы, то ли общества. Течение истории зависит от объективных законов либо развития производительных сил (Маркс), либо культур, они же цивилизации (различные мыслители от итальянского ученого XVIII века Джамбаттисты Вико до Освальда Шпенглера и А.Дж.Тойнби в XX веке), либо рас (французские историки XIX века и идеологи «третьего рейха»), либо этносов (популярный доныне Лев Николаевич Гумилев), либо даже собственно природы (приверженцы так называемого «географического детерминизма» вплоть до французского историка XX века Фернана Броделя). А раз есть законы, то любые случайности не играют никакой роли, они взаимно погашаются по закону больших чисел (тоже ведь закон). Вообще «единица — вздор, единица — ноль». То есть единица — один человек, одно явление, уникальный факт — на общеисторические процессы никак не влияет. Окончательный вывод сделал упомянутый Фернан Бродель: «Люди не делают историю, это история делает людей».

А выдающийся отечественный ученый (я бы даже сказал, мыслитель) Юрий Михайлович Лотман, наоборот, настаивал: «Гегельянское сознание, вошедшее незаметно для нас в самую плоть нашей мысли, воспитывает в нас пиетет перед реализовавшимися фактами и презрительное отношение к тому, что могло бы произойти, но не произошло, но не сделалось реальностью. Размышления об этих потерянных дорогах гегельянская традиция третирует как романтизм и зачисляет по ведомству пустых мечтаний». На мой взгляд, далеко не только гегельянская, но понимаю, почему Лотман назвал именно ее, — в эту традицию входит и до недавнего времени общеобязательный у нас марксизм.

Сегодня, разумеется, никому в голову не придет отрицать наличие закономерностей, наличие устойчивых структур — социально-экономических, географических, ментальных, — определяющих во многом течение истории. Но именно что «во многом».

Французский историк Роже Шартье, отталкиваясь от афоризма Лейбница «В своих поступках мы на три четверти автоматы», утверждает: «Во-первых, остается одна четверть человеческих поступков, импульсы которых лежат за пределами стереотипов поведения. Это обстоятельство обеспечивает существование человеческой природы и ответственности. Однако, во-вторых, есть и другие три четверти человеческих поступков, которые определяются коллективными детерминантами».

Разумеется, «одна четверть», «три четверти» — это некая метафора конкрет-

ного механизма, сочетающего необходимое и случайное. И вот такой механизм предлагает Лотман в своей последней прижизненной публикации — статье «Изъявление Господне или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе)» (1994). Опираясь на идеи американского ученого русского происхождения Ильи Пригожина, изучавшего динамические процессы на физическом, химическом и биологическом уровнях, Юрий Михайлович представляет свое решение проблемы сочетания недетерминированного и индетерминированного в истории. «Динамические процессы, — пишет он, — протекающие в равновесных условиях, совершаются по детерминированным кривым. Однако по мере удаления от энтропийных точек равновесия движение приближается к критическим точкам, в которых предсказуемость течения процессов понижается. [...] В этих точках[1] процесс достигает момента, когда однозначное предсказание будущего становится невозможным. Дальнейшее развитие осуществляется как реализация одной или нескольких равновероятных альтернатив. [...] В этот момент решающую роль может оказать случайность... В точках бифуркации вступают в действие не только механизмы случайности, но и механизмы *сознательного выбора,* который становится важнейшим объективным элементом исторического процесса. [...] В эти моменты поведение отдельных людей, как и масс, перестает быть автоматически предсказуемым, детерминация отступает на второй план. Историческое развитие следует в эти моменты мыслить не как траекторию, а в виде континуума, потенциально способного разрешиться рядом вариантов. Эти узлы с пониженной предсказуемостью являются моментами революций или резких исторических сдвигов. Выбор того пути, который действительно реализуется, зависит от комплекса случайных обстоятельств, но еще более от самого сознания *актантов*».

Попробую прокомментировать мысль Юрия Михайловича своими словами и, надеюсь, не искажу ее. В любой культурной эпохе наличествуют элементы, полностью в эту эпоху не вписывающиеся. Например (примеры принадлежат автору настоящих строк, и Ю.М.Лотман ответственности за них не несет), в I веке Герон Александрийский изобрел паровую турбину, в X веке викинги достигли Нового Света, в XVI веке француз Бонавантюр Деперье проповедовал последовательный атеизм, но их эпохам не нужны были ни машины, ни Америка, отсутствие Бога не укладывалось в сознании людей, и все перечисленное оказалось не более как курьезом. Однако маргинальные курьезы накапливаются, перемещаются ближе к магистральному пути истории, и наступает момент той самой точки бифуркации. Мы не можем предсказать поведение отдельного человека, но, как правило, в состоянии довольно точно предвидеть поступки большого числа людей. Как правило, а не в означенной точке бифуркации. На протяжении всего средневековья существовали еретики, отклонявшиеся от учения Церкви, но это было именно отклонение, основной путь лежал в русле ортодоксии. А вот в эпоху Реформации выбор между ересью и ортодоксией, существовавший всегда, становится массовым, собственно говоря, нельзя уже сказать, где норма, где отклонение. Конечно, задним числом мы, историки, безупречно объясняем, почему в Северных Нидерландах восторжествовали свобода и протестантизм, а в Южных — испанское господство и католичество. Но будем честными: мы подгоняем решение под известный ответ. На деле в точке бифуркации в игру вступают механизмы как случайности (если бы Александр Македонский не умер в Вавилоне в возрасте 33 лет, предпринял задуманный поход на Италию, завоевал ее — почему бы и нет? — то состоялась бы Римская империя?), так и сознательного выбора (если бы мятежники на Сенатской площади действовали бы энергичнее, устояло бы самодержавие?). То есть в истории наличествуют моменты, когда будущее развитие зависит и от случая, и от мыслей и поступков участников событий. История становится не неизбежной, а альтернативной.

Итак, некий метод предложен. А как он реализуется в конкретных исследованиях? И, потом, единственный ли это метод? Но это уже совсем другая история.

[1] Лотман вслед за Пригожиным называет их «точки бифуркации», то есть раздвоения.

СКУЧНЫЕ РЕЦЕНЗИИ

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Беседы с «террористом»

Знал бы, где упаду, соломки бы подстелил. Уж на что я приличный человек, а вот появился среди моих знакомых один, хранивший дома, если верить органам, пять кило тротила для подрыва руководителей одной из стран ближнего зарубежья. Знал бы его только по статьям, им написанным, не поверил бы. Зная лично, не верю тем более. Впрочем, по порядку.

Уже давно среди текстов «Лимонки» (читаю, читаю, с первого номера, а с Дугиным даже дрался) внимание привлекали статьи «товарища Абеля», на редкость вменяемые, лишенные безбашенного куража. Абель из номера в номер талдычил одно и то же. В современной России у нацболов больше всего общего с либералами. И для тех и для других главная ценность — свобода, пусть и понимают они ее по-разному. Давайте защищать друг друга, действовать вместе. Мы будем шуметь, вы — рассказывать о наших акциях. Сегодня сажают нас, завтра посадят вас. В лагере консенсус возникнет сам собой, но лучше достичь его на воле.

Судя по всему, это не одинокий голос, а новая политика НБП. Недаром по соседству с текстами Абеля появились благодарность Сергею Ковалеву за выступления в защиту осужденных в Риге нацболов, искренние, выстраданные и явно тяжело давшиеся слова самого Эдуарда Лимонова о Сахарове. Честно говоря, никто не выступает за гражданские свободы, никто не ставит диагноз власти с такой смелостью, как нацболы. Может быть, это неприятно, но это так.

Из газеты явствовало: Абель — глава латвийских нацболов, вдохновитель самых артистичных, в лучших традициях европейского андерграунда, акций. Захват под аплодисменты туристов средневековой башни парнями, размахивающими муляжем гранаты; метание торта в Раймонда Паулса; цветочная пощечина принцу Чарлзу. В массовом сознании сложился — да они и сами этого добивались — брутальный, сумрачный образ нацболов: вышел месяц из тумана, вынул ножик из кармана. На самом деле за все годы своего существования они не то что никого не убили и не ранили, но и материального ущерба нанесли не больше, чем стоимость химчистки заляпанного яйцами костюма Никиты Михалкова. Репрессии же, которым они подвергаются не столько за карнавальные имитации насилия или провоцирующие тексты, сколько за свое самостояние и непочтительность к власти, поражают жестокостью.

Впрочем, тут я забегаю вперед, сам Абель обиделся на сведение их деятельности к хэппенингам. Дескать, вовсе мы не такие желтые и пушистые. А уж когда мы защищали рижан, выселяемых из своих квартир, менты только так валялись.

Оказавшись в сентябре в Риге, на «Арсенале», я сделал два открытия. Во-первых, НБП сочувствует не только русское население, но и интеллигентная латышская молодежь. Абель, тут я снова забегаю вперед, подтвердит: «Нас вос-

принимают как освежителей воздуха, видят в нас не зло, а нормальных людей, поскольку все чувствуют застой. Смычка с латышами происходит на уровне борьбы за права молодежи, уровне культуры, стиля». Во-вторых, настоящее имя Абеля — Владимир Линдерман.

Тот самый Линдерман, которого я знал на заре перестройки. Авангардист, редактор самиздатского журнала «Третья модернизация»: имелась в виду перестройка, третья — после нэпа и оттепели — модернизация режима. Журнал был изысканный, с какими-то коллажами, чуть ли не с прокладками из папиросной бумаги. Помню, кто-то из светил ленинградского поэтического подполья, может, и сам Виктор Кривулин, был в шоке: двадцать лет в самиздате, о гонорарах и не думал, а тут приехал некто Линдерман из Риги и привез три рубля за публикацию. Такая экстравагантность была расценена в Питере как проявление недостижимой для нас балтийской европейскости.

Потом доходили слухи, что Линдерман издавал первую в СССР эротическую газету «Еще». Потом — пробел. Потом появился загадочный Абель. Естественно, что я пригласил его на прошлогодний «Дебошир-фестиваль», на «круглый стол» «Искусство как политика, политика как искусство». С фестиваля он как раз и отправился свидетельствовать на саратовском процессе над нацболами, разрушил показаниями всю стратегию обвинения, заявив о своем авторстве инкриминировавшегося Лимонову текста «Вторая Россия», и на следующий день проснулся объявленным в розыск «террористом».

Ну, приехал. За четырнадцать лет не изменившийся почти: черная молния. Андрей Белый писал в мемуарах, как были разочарованы литературные салоны первыми визитами символистов: от них ожидали как минимум битья зеркал. От НБП ждали тоже чего-то подобного. А Линдерман уселся в кафе Дворца молодежи с питерским гауляйтером НБП, красивым юношей в белом свитере, вышедшим из числа зенитовских болельщиков, и зашушукался. О бомбах? Прислушался: округа́, агитация, Законодательное собрание, то да се, соперники, подписи, регистрация, залог. Трейд-юнионы какие-то, а не диверсанты вовсе.

Правда, пьяных клоунов, заваливающихся на «круглые столы» покуражиться, не будь Линдермана со товарищи, никто бы не обезвредил.

Естественно, мне было интересно, как из авангардиста и бизнесмена-«порнографа» становятся революционером. Об этом я первым делом и спросил будущего «террориста». Оказалось, очень просто. Именно «Еще» стала связующим звеном между «Третьей модернизацией» и НБП: «Такая атака на все табу». Более того, Линдерман был всерьез увлечен первоначальным капиталистическим накоплением. «Попадал даже в лапы мафии. Возили меня куда-то чисто конкретно, долго били». Но: «Эпоха промежуточная нравилась, а победившая — нет. В какой-то момент капитализм сросся с мейнстримом власти, система стабилизировалась, и нас вышибло». В России издателям «Еще» «предложили ввести в редколлегию людей из Министерства здравоохранения и платить взносы в Ассоциацию сексологов». «Как, почему? Вместе со мной газету издавал один капитан из Мариуполя, его просто посадили». «Многие начинали в 1991—1994 годы с увлечения бизнесом. Один мой близкий друг дошел до владения бензозаправкой. Пришли ребята, предложили продать, он отказался, через месяц ее взорвали». Выброшенные на обочину совокупными усилиями мафии и государства, бизнесмены оторопели и пошли в НБП.

Отвращение вызывало и то, что с наступлением стабилизации «вернулось много бывших людей»: «Среди заместителей министров — человек, который пытался меня вербовать в период «Третьей модернизации». Тут в Латвию начала поступать «Лимонка»: «Я полтора года читал, перебарывал свой протест против крайностей и понял, что я хочу в этом участвовать».

Опыт культурного андерграунда пригодился в политике: «Я умею прогнозировать эффективность акций, понимаю, какое эхо они вызовут». Нацболов считают националистами, но Линдерман отмечает парадокс: «Наибольшим успехом НБП пользуется там, где соприкасаются русская цивилизация и западная. В российской глубинке некоторые вещи могут быть непонятны, а наши лучшие группы существуют на границе, где витают в воздухе западные идеи».

Говоря о патриотизме, он апеллирует к опыту Великой французской революции, для которой патриотизм и революция были синонимами. Но главное сейчас все же свобода: Лимонов пишет из тюрьмы о необходимости «вернуть на наши знамена свободу».

Все это очень мило, но меня как петербуржца волновала практическая сторона дела. В Петербурге НБП долгое время руководил страшноватый человек Гребнев, а его команду сам Лимонов с некоторым изумлением именовал «бандой штурмовиков». Потом, правда, он же Гребнева и изгнал из рядов. И если бы мне очень хотелось быть вместе с Линдерманом или, скажем, с Сергеем Беляком, адвокатом НБП и замечательным лириком, то с Гребневым — никоим образом.

Ответ на мои сомнения меня вполне удовлетворил. Я почувствовал себя читателем исторического пособия на тему «создание революционной партии». Как всегда, как у тех же большевиков, начинается с узкого интеллигентского кружка: Лимонов, Дугин, Курёхин. Второй этап — борьба за улицу: в партию приходят «чисто отморозки». Лидерам приходится провести несколько «драк с переменным успехом», чтобы улица зауважала и поверила им. В «пиратскую команду» партии приходят и футбольные фанаты, и скины, и черт знает кто, постепенно утрачивая совсем уж дикие повадки. Теперь, если верить Линдерману, наступил период «золотой середины»: не отказываясь от уличных выходок, нацболы участвуют в выборах, издаются в «Ad Marginem», «Амфоре» и «Лимбусе» и теребят демократическую общественность. И почему-то мне кажется — после этих фестивальных бесед с «террористом», — что демократическая общественность совершит колоссальную глупость, если отмахнется от «невоспитанных» нацболов. А может быть, о них когда-нибудь и скажут как о спасителях чести интеллигенции. Пока она присматривалась к новым властителям России, только лимоновцы отвергли их с порога.

P.S. Когда заканчивал статью, зашла в гости Ольга Урванцева, замечательный фоторепортер и мать троих мальчиков. Прочитала и пожала плечами: «Если бы у меня дома нашли динамит, я бы не удивилась. Решила бы, что дети принесли».

ПОВРЕЖДЕНИЯ И НАВАЖДЕНИЯ

ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ

Входы, выходы и всходы

Опять народ базарит за образование. Ректоры бранятся, телеонтьевы тешатся: мол, вот она, маразматизация школьного дела. Ну правильно, посеяли где-то в хапковом опьянении разумное-доброе-вечное, а теперь на похмельную голову нигде найти не могут, но все равно ждут каких-то всходов.

Был у меня родственник, который, появляясь в своем дому — высоком терему, будоражил чилдренов и домочилдренов приветствием: «Везде у вас пыль. Старая пыль!» Войдите в храмы отечественной науки, коснитесь их плоскостей, выпуклостей и вогнутостей, взгляните на адептов и неофитов — везде пыль. Старая книжная пыль.

Вершины образования окутаны облаками и туманами университетского быта, поэтому поведу разговор не обо всем, но об образовании в университетах.

Камешки средней школы слишком склизки, чтобы на них вертеться. Ну а университетская система, пребывая на боку, слишком величава, чтобы лежа суетиться, поэтому вообще никак не откликается на запросы времени. С одной стороны, это понятно. Жизнь велика, университеты на фоне вечности хоть и горды, но малы, как птички. Большое (жизнь) малому (университетам) не угрожает. Возьмите пример канализационного колодца: для него чем больше танк, тем неопаснее.

Несмотря на то что при постановке университетского образования мы подражали Европе, нынешнее состояние российской наивысшей, так сказать, школы многими частностями напоминает о неброской прелести заокеанских университетов.

У нас, как в Америке. Гениальные придурки в профессуре вымерли, преподаватели состарились и учителизировались. Гремят бубны шаманов. В мантийном сословии усиливается ересь педагогизма, в отсветах которой студенты кажутся не коллегами, но неразумными детьми, отроками и отроковицами, с которыми нельзя сотрудничать, но которых нужно воспитывать. Детсадизм разъедает мистическую, я бы сказал, цельность университетской корпорации (само слово «корпорация» когда-то значило «единотельность»). Преподавателей подкашивает профессиональная болезнь учителей — инфантильность и педагогизм. Пионерами в этом были, возможно, актерские училища и киношколы, но сейчас это повсеместное явление.

Всякая педагогика, всякое учительство склонны к методоложеству, извращению, когда умственный поиск и обучение личным примером подменяются пересказом чужих идей и механическим вдалбливанием обезличенных сведений. Преподающая наука отступает перед наукой преподавания. Отсюда обратный отбор, который вытесняет подлинно элитный профессорско-преподавательский состав, намывает в фарватере университетской науки псевдоэлитные (элитаристские) кадровые мели, создавая преимущества для людей больных честолюбий и высоких положений перед людьми высоких достижений. Спасибо

российскому Министерству образования, которое, не таясь, продвигает обратный отбор вслед за американизированной экзаменационной системой.

В Америке устремление к обезличке, уравнительский задрыг поспорят на равных с российскими. Американские колледжи заполнены шестидесятниками с их левацкой стадностью и идейной нетерпимостью. Личностность, проблемность и оригинальность изгоняются из университетских кампусов по соображениям высшего порядка.

Без возмущения нет просвещения. Не ради красного словца я говорю о беспроблемье и бескризисности университетов как о насущной проблеме.

Сказано: человек — мера всех вещей. Российские университеты беспроблемны в меру своей обесчеловеченности.

Я и вы, мои читатели, гуманитарии, а отечественная гуманитаристика наименее гуманизированная отрасль культуры. В первую очередь из-за задержки естественного развития. Загнанная в подполье, она даже в лучших своих образцах остается в XIX веке, а то и в более ранних веках. Ее назидательность, ее самовоспроизводство упираются в механистическую педагогическую утопию Просвещения.

В зеркале просветительской дидактики человек изначально чистая доска, он подлежит единообразному и одновременно узкоспециализированному воспитанию, а главное — он воспитуем беспредельно как угодно и насколько угодно, не имея, если так можно выразиться, самовоспитательной независимости.

Поработав некоторое время в ГИТИСе, помню, что тамошние *педагоги* относились к обучаемым как к Големам, то есть как к большим кускам бессловесной глины. Стоит ли удивляться после этого, что дублированные фильмы хуже субтитрированных.

Российская гуманитарность сдавлена псевдогуманитарным окружением наподобие марксизма-ленинизма (со всеми его щупальцами), истории КПСС и т.д. Подобные полипы образования до поры затаивались, но нынче оно наверстывает потери.

Сие не славно, но это не всё. По-моему, важнее то, что в образовании столкнулись две культуры — книжная культура обучающих и телевизионная культура обучаемых. Люди книги, нос к носу сойдясь с могучей новой культурой, не понимают ее значения, не чувствуют ее силы.

Телевизор и кинематограф создают пространство нового образования, в основании которого осведомленность всех обо всем. Телевизионно-киношное многознание отличается от книжной учености. Книжник хотел бы владеть знаниями рационально, он относится к своей памяти, как к обозримой и словно бы застроенной полками емкости. Некнижный человек Сократ знал, что ничего не знает. Современный книжник служит на границе между знанием и незнанием, переносить невзгоды ему помогает вера в четкое разделение между известным и неизвестным. Неизвестно то, чего нет на полках личной и общественной памяти (когда все полки памяти заполнены, само существование чего-то неизвестного начинает отрицаться).

Теле-радио рождает памятливость другой топологии и другого подчинения. Здесь нет полок, нет геометрической правильности в этой емкости, по мандельштамовскому выражению, «сцепились бирюльки», и все переплелось. В этом мире без границ царит подсознание, люди такой культуры не знают, что же они знают. Запечатленные сведения выплывают из душевных глубин как бы самовольно, помимо волевых потуг и рациональных побуждений.

На книжной образованности построена организация знания, которую называют научной. Сциентистское высокомерие побуждает навязывать оглавления и глоссарии ветхих книг в качестве современных образовательных стандартов. Сциентистское высокомерие и чиновничья узколобость: чиновники — профессиональные читатели, поисковики знакомых слов. Стандарты, если вовремя не дать чиновникам по рукам, станут подспорьем карьеристов и авантюристов, проклятьем образования.

По моему убеждению, путь, на который должны вступить (точнее, на который должны вернуться) российские университеты, был указан еще в XIX веке. Причем указан дважды — Вильгельмом фон Гумбольдтом (1767—1835) и Джоном Генри Ньюменом (1801—1890), кардиналом и великим человеком, в России почти неизвестным. Фон Гумбольдт реформировал немецкие гимназии и основал университет нового типа, Берлинский. Ньюмен, благодаря уму, литера-

турному дару и таланту убеждения, вдохнул новую жизнь в университетские традиции Британии.

Оба преобразователя верили, что университетам не следует готовить людей к самопрокормлению, натаскивать на узкое ремесло. Университет, а по большому счету и государство границы своей деятельности устанавливают по запросам универсального неутилитарного развития человека — такова основная идея и фон Гумбольдта, и Ньюмена.

Вот и мне так кажется. Российским университетам надо прекращать гнать вал и начинать гнать тех, кто этот вал гонит. Нужно подготавливать выпускников не к условностям профессии, а к действительности жизни. Обучать не специальности, а эпохе.

У фон Гумбольдта не раз встречается мысль, что хорошее образование затрагивает художественные струны. В послегутенберговскую эпоху гуманизация образования — это его артистизация. Не мусорную память, а стиль и чутье следует искать в абитуриентах. Будь моя воля, я бы вообще не брал в учебу тех, кому нравятся графоманские опусы, кто не отличает плохую живопись от хорошей, кто не умеет петь и безвкусно одет (вкус — это овеществленный музыкальный слух). В этой связи кино, например, должно быть не ляля-тополями и не давлением на эрогенные зоны, не использованием дурдомов в личных целях, но приваживанием к высоте и красоте подлинной жизни.

Огромные университеты в столицах и промышленно-бюрократических гигантах, как бы они ни гордились собою, не сохраняют настоящей автономии, на них влияют могучие и кипучие силовые поля; городской быт, избыточный по отношению к внутренней жизни, забивает все университетские поры. Наоборот, качественные провинциальные университеты — средоточие местной жизни, основные работодатели для окрестного населения. Они защищены от столичной суетности и ответственны в первую очередь перед своими традициями, поэтому их самоуважение не вымышлено, их автономность надежна. Лично мне расклад, когда город вобран университетом, представляется возвышеннее и романтичнее случаев, когда университет впитан городом и цветет под колпаком у муниципальных или державных властей. Лучше пусть цитадель науки поддерживает душевные нужды налогоплательщиков, а не налогоплательщики обеспечивают телесные потребности университетов.

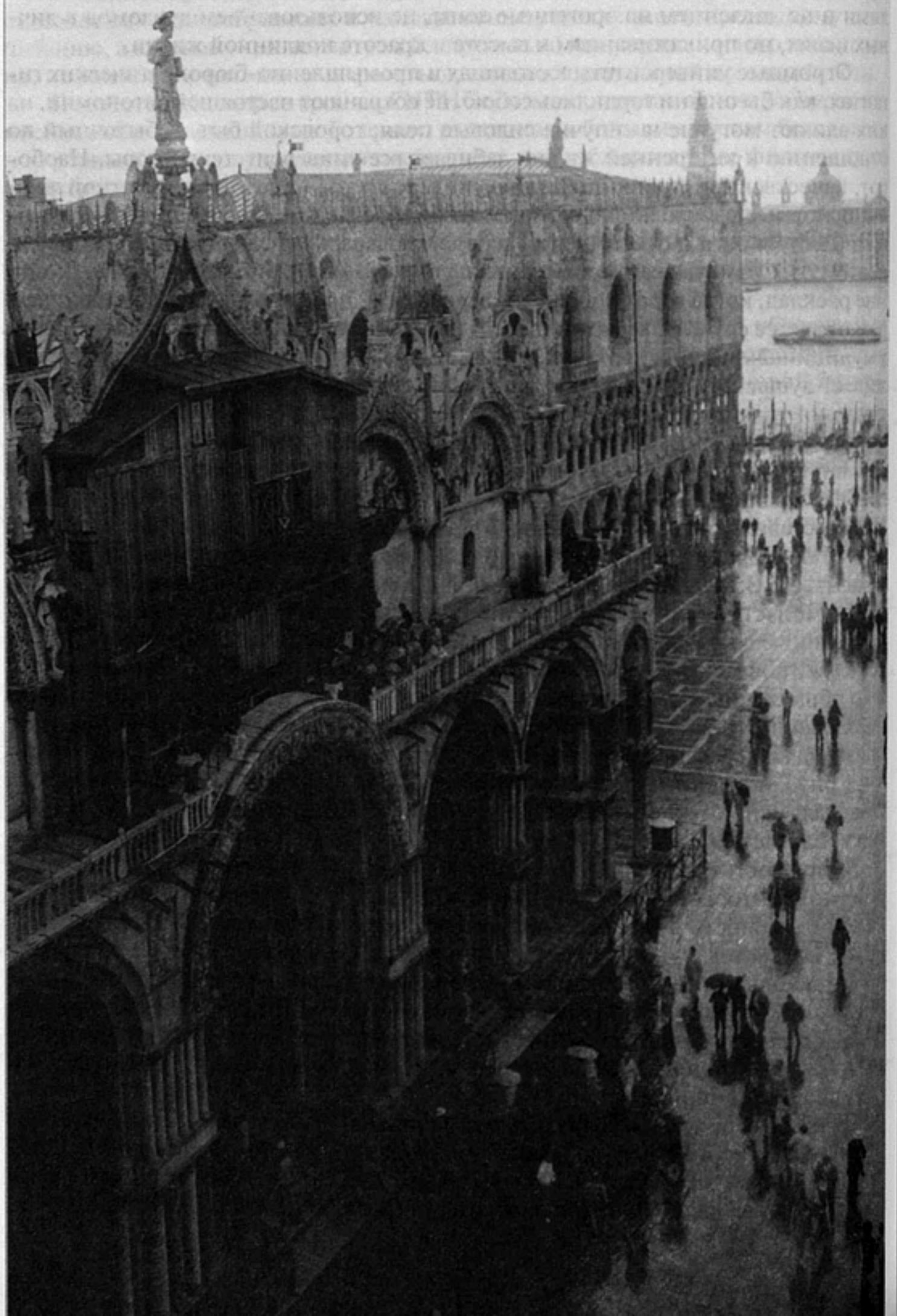
На Руси некогда было два вида монастырей — мирские и пустынные, то есть внутригородские (Чудов, Страстной, Новодевичий), и загородные (Кирилло-Белозерский, Соловецкий, Сийский). Можно сказать, что в России изначально ставились только мирские университеты, пустынных же нет и по сию пору. Уподобление университета монастырю имеет больше почвы, чем может показаться. В высших универсальных школах издревле присутствует обительность, монастырский дух. В прежних университетах носитель ученой степени приравнивался к лицу духовного звания и был уже не вполне мирянином, а скорее служителем Господа. Хороший студент, по-моему, не должен быть чрезмерным общественником, идущим вместе черт знает с кем и чем.

Совковость жива, и это именно ее представляют министр с неизжитыми признаками деревенской неотесанности или ректор с мертвенным зраком и тучами опубликованных работ (данные тучи — важный знак, поскольку математическая, например, специальность ректора все-таки нетождественна профессии куплетиста).

Совковость враждебна универсальной гуманности. Это одно — достаточное основание, чтобы высвободить высшую школу из этикетного бездушия, вернуть ритуальность в высшее образование, вернуть образование в ритуалитетность. Пустынные университеты, хранители предельного знания, с размеренным и детально овеществленным бытом, мистериальным профессиональным действом, культом избранничества и избранности, с традициями отстранения от филистерства вплоть до буршества (еще одна перекличка: бурш — бурсак) — вот путь, по которому мы обязательно пойдем хотя бы потому, что никогда по нему толком не ходили.

Державин приехал в Царскосельский лицей и первым делом спросил у онемевшего в восторге перед ним лицеиста: «А где тут у вас, братец, нужник?» Я поделился сейчас мечтами в их предельном отлете от действительности. В их воплощение не верю. Вы меня спросите, где же выход? А я вас спрашиваю, где вход?

И М Е Н А



СТАС ТЫРКИН

Отцы и «детки»

Из восемнадцати фильмов, показанных в Венеции в конкурсной программе «Против течения», фильмов разного художественного достоинства и отношения к мейнстриму, «Кен Парк» Лэрри Кларка оказался едва ли не единственным действительно перпендикулярным и коммерческому, и фестивальному потоку. Вероятно, именно поэтому свежеиспеченная премия «Сан-Марко» и 50 тысяч евро в придачу ему не достались: входившая в жюри порнореалистка Катрин Брейа то ли осталась в меньшинстве при голосовании, то ли оказалась чересчур целомудренна для кларковских откровений.

1

«Кен Парк» должен был стать кинодебютом известного фотохудожника. Выпустив четыре фотоальбома, продав часть работ из них лучшим музеям мира (в том числе нью-йоркским Музею современного искусства и собранию Гуггенхейм), Лэрри Кларк заявил: «Я всегда ненавидел фотографию. Никогда так уж ее не любил. Всегда хотел делать фильмы. Мои работы всегда были структурированы таким образом, чтобы напоминать фильмы. Все тридцать пять лет моих занятий фотографией я был рассказчиком историй»[1].

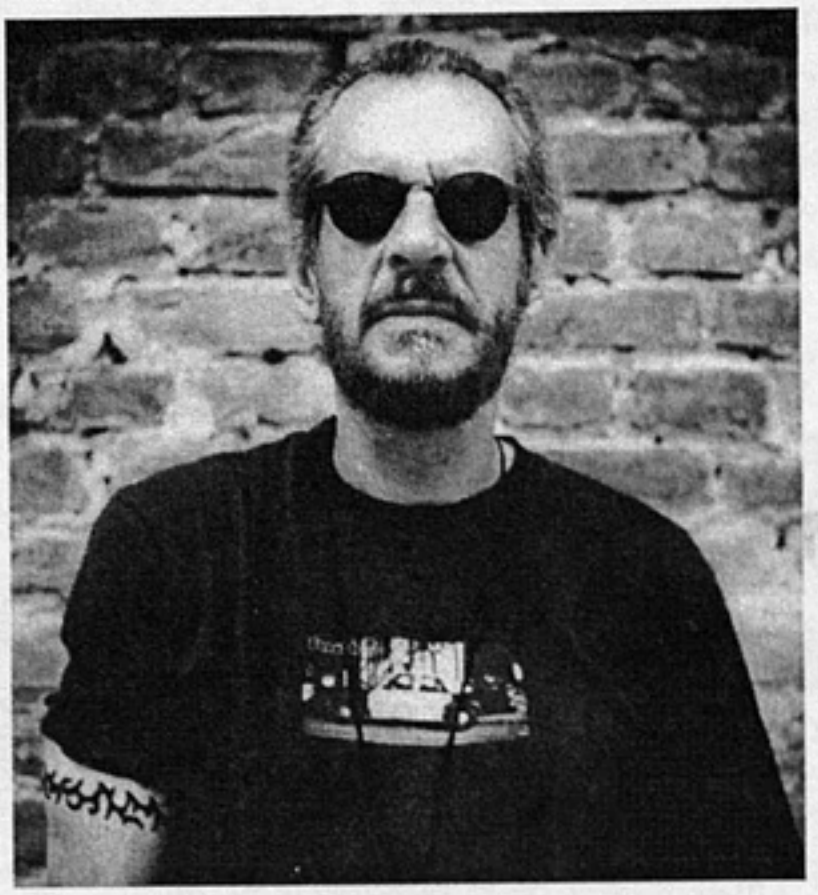
Дебют Кларка в кино обязан был стать поступком осмысленным, прорывом осознанным, ударом уверенным — в отличие от его первого фотоальбома «Талса» (Tulsa). Иначе менять «Лейку» на «Мувикам» не стоило.

Вышедшая небольшим тиражом в 1971 году «Талса»[2] вызвала у тогдашнего художественного истеблишмента совершенный столбняк. Энди Уорхол воскликнул: «Слишком реально!» Прогрессивная Америка погрузилась в глубокий аут. Безобр*а*зные в силу вопиющей своей без*о*бразности (или наоборот?) снимки Кларка посягнули на мифологию свободной любви как средства бунта против системы и, взяв общей массой, а не отдельными эстетическими уколами, сформировали мрачный, зыбучий, тревожный образ незнакомой, как оказалось, реальности.

Между тем Кларк всего-то и сделал, что опубликовал подробную фотолетопись жизни, которую в его родном городке Талса, штат Оклахома, вели он сам и его друзья.

«Тогда я был законченным алкоголиком и наркоманом, и все, что мне было нужно, — это наркотики. Но так уж случилось, что у меня была с собой фотокамера, которую я время от времени умудрялся поднять», — говорил Кларк, подтверждая правоту Базена, считавшего, что фотографический образ мира «образуется автоматически, в соответствии со строгим детерминизмом и без творческого вмешательства человека»[3].

На фотографиях (они снимались в течение десяти лет, с 1962 по 1971 год) запечатлены амфетаминовые вечеринки, оргии и тому подобная активность кларковских знакомых, друзей и подруг. Тинэйджеры в оклахомской глубинке



Лэрри Кларк

совокупляются от скуки, колются от безделья, по той же причине палят из пистолетов в воздух и друг в друга, а также время от времени отправляются на манхэттенскую панель, чтобы заработать несколько долларов прыщавым молодым телом. На одном из черно-белых снимков встречаем и самого автора — голого по пояс, с накокаиненным взглядом, нечесаного и с кровоподтеком на руке.

Уколы в руки, ноги, сидя, стоя, в ванне, на смятых простынях. Драки. Нетрезвые объятия. «Единственной причиной, по которой я делал эти снимки, было то, что я нигде подобных не видел, а психологическая потребность в таких образах у меня была». Кларковские снимки удовлетворили всех, у кого была «потребность», и — на долгие годы.

«Снимать так, чтобы фотография, не успев родиться, сразу же становилась как бы старой, как бы уже знакомой, как бы уже встречаемой», — приводит слова другого «фотографа-художника-концептуалиста» Бориса Михайлова в замечательной статье о фильме Ульриха Зайдля «Каникулы» Зара Абдуллаева[4]. Снимки Кларка тридцатилетней давности шокируют тем, что, являясь «знакомыми» и «встречаемыми», обдают современного зрителя абсолютной новизной. Реальность как будто бы вновь и вновь прокручивается перед давно отложенным в сторону объективом художника, подражая единожды снятой с себя матрице. Те же майки, футболки, стрижки, татуировки. Не изменились ни позы при сексе, ни способы употребления наркотиков. На одном из снимков «Талсы» видим завернутую в свет от окна (никакой искусственной подсветки!) беременную девушку, всаживающую себе в руку иглу. В центре другого — голый парень, наставивший пистолет и член на связанную голую девицу (их лица занавешены волосами, изображение носит название «Брат и сестра»).

Герои фоторепортажа (где они сейчас?) сделались почти архетипическими образами, своевременными при любой погоде, годящимися к переработке, многократному употреблению и воспроизводству. В снимках Кларка легко увидеть эскизы к его будущим фильмам.

Вот изображение из следующего альбома — «Подростковая похоть» (Teenage Lust, 1983), еще более безжалостной гиперреальной хроники жизни пятнадцатилетних подростков, чьи главные герои — игла, фаллос и пистолет. Подросток в широкополой шляпе пользует на кровати с зеркалом в изголовье наркоманку с отсутствующим взглядом, рядом — дожидающийся своей очереди другой такой же, с членом в руке. Подпись: «Они встретили девушку, сидящую на кислоте, в Брайант-парке в шесть утра и привели ее домой. 1980».

Изнасилование девушки, которой там нет, подростком, которого скоро не будет (у нее СПИД, его зовут Каспер, как добродушное привидение из мультика), станет ключевой сценой фильма «Детки»[5] (Kids, 1995), который по факту и стал кинодебютом Кларка.

Ученые российские кинокритики, помнится, не увидели в двадцатичетырехчасовом полуобморочном кружении девочки, только что узнавшей, что у нее СПИД, по невудиалленовскому Нью-Йорку в поисках заразившего ее мальчика ничего, кроме блевотной чернухи и подглядывания в замочную скважину. Впечатления же американской общественности лучше всех резюмировали — со своей стороны — цензоры MPAA[6], присуждающие картинам прокатные категории, и со своей — режиссер Гас Ван Сент, не скрывающий влияния кларковских изображений на свои фильмы. Первых после сеанса едва ли не вывозили из зала на тележке, как после шекспировского побоища. Едва оправившись,

они впаяли картине, где практически не было голого тела (беспрестанные совокупления подростков всего лишь выглядели «слишком реально»), категорию NC-17, которую присваивают только порнофильмам: кларковский «реализм выше пояса» оказался много неотразимее раздвинутых ног Шэрон Стоун.

А Ван Сент взял у дебютанта интервью для журнала «Интервью» — не менее коленопреклоненное, чем Трюффо у Хичкока (впрочем, куда более короткое), написав в предисловии следующее: «Трудно подобрать сравнения, но я попытаюсь. Как насчет... безошибочного запаха, что остается на вашем теле и дни спустя после лишения девственности? Как насчет выражения лица, когда узнаешь, что у тебя СПИД? Настолько сильно действует фильм «Детки». Я не прошел через шок открытия, что ВИЧ-инфицирован, но именно с таким ощущением оставил меня этот фильм... Райнер Вернер Фасбиндер и Джон Кассаветес покинули нас, зато теперь у нас есть Лэрри Кларк, который только что сделал одну из лучших картин, когда-либо созданных на земле».

Близкое к экстатическому состояние Ван Сента легко объяснимо. Как когда-то альбомом «Талса» — фотографическое искусство, фильмом «Детки» Кларк лишил американское кино невинности. И, как охотник за девственницами Телли инфицировал своих несовершеннолетних подруг вирусом СПИДа, заразил его бациллой гиперреализма. Сначала было больно и непривычно, потом сильно понравилось[7].

2

«Кен Парк» должен был стать вторым фильмом Кларка после «Деток», которым он, несомненно, наследует и тематически, и формально. «Люди спрашивают меня, где родители «деток», — говорил Кларк в 1995 году, — и я отвечаю: в следующем фильме».

«Следующего фильма» пришлось ждать семь лет. По мысли Кларка, он должен был вместить пережитые им самим и его ближним кругом истории — мелкие катаклизмы провинциального городка, тихий ужас совместного проживания отцов и детей в уютных домах среднего класса, попытки тинэйджеров изжить этот ужас при помощи подручных средств — улицы, друзей, наркотиков, секса.

Сама интимность задачи (как в собственное подсознание, войти в home, sweet home «деток», понаблюдать, чем занимаются они, отложив наконец в сторону скейтборд) в кларковском варианте предполагала возвращение к откровенной эстетике его «домашних» фотоальбомов. Не эпатажа, а сугубо реализма ради. Последний понимаем лишь как синоним честности. «Когда я смотрел фильмы, то спрашивал себя: «Почему они (авторы фильмов. — *С.Т.*) остановились?» Если бы это был мой фильм, я бы пошел дальше, и это было бы совсем другое кино», — говорил еще не ставший режиссером Кларк[8].

«Кинокамера всегда отворачивается, — объяснял он много лет спустя на венецианской пресс-конференции после показа «Кена Парка». — Я не хотел отворачиваться, потому что это нечестно. Я хотел быть честным, поэтому показал все».

Мысль о том, что порнография далеко не всегда противоположна «подлинному искусству» и под ее маской может прятаться его «авангардная форма»[9], уже давно не поражает своей радикальностью. В 1967 году, когда Кларк снимал вторую часть «Талсы», не без оптимизма озаглавленную «Конец приближается», Сьюзен Зонтаг подвела черту: «Нет таких эстетических принципов, которые повелевали бы исключить из набора материалов художника экстремальные формы сознания, выходящие за пределы социального характера или психологической индивидуальности»[10].

С тех пор порнография как жанр не перестала быть «экстремальной формой», но при этом, как справедливо отмечал Кларк на той же венецианской пресс-конференции, стала доступной и привычной даже детям, вырастающим на ней, как когда-то на диснеевских мультиках (в «Кене Парке» есть сцена, в которой шестилетняя девочка играет в куклы, время от времени без особого интереса поглядывая на бесконечно крутящиеся на экране телевизора задницы красоток в купальниках). Когда отсмотрена папочкина коллекция (происходит

это, как правило, еще в допубертатном возрасте), среднеамериканские пяти-, шести-, семиклассники свободно берут порнофильмы напрокат в ближайшем видеосалоне. (Там же и «Кена Парка» возьмут, ведь, даже если он и выйдет в прокат, в кинозал их не пустят. Впрочем, как уверяет Кларк, скейтбордисты смотрят только порнуху и видео о скейтбордистах. Смотрят группами — отсюда и последующие практические занятия, вполне натурально показанные в картине.) Порнография, таким образом, жанр, равно востребованный и взрослыми, и детьми, только смотрят они ее по отдельности, в чем прозорливый наблюдатель может даже увидеть причину некоторых коммуникативных бед. Благодаря системе запретов и рейтингов, которую не устает проклинать Кларк, вместе отцы и дети могут упиваться непристойностями другого рода. Скажем, панорамой по постерам Майкла Джексона или горке игрушек в детской в момент, когда ее постоялица усаживается в кровати на приведенного домой дружка или исступленно сжимает в руке платочек, сигнализируя таким образом об охватившем ее пароксизме страсти.

Автор своих книг, Кларк без всяких усилий уже в первой картине переступил через самодовольную банальность эвфемизмов — этот пример викторианской пошлости, все еще выдающей себя за хороший тон. И готов был сделать еще один, пусть и самоубийственный, «шаг в глубь диалектики нарушения»[11]. Но самое медлительное и консервативное из искусств, подобно распутной и манерной девице, демонстрировало истерическую неготовность.

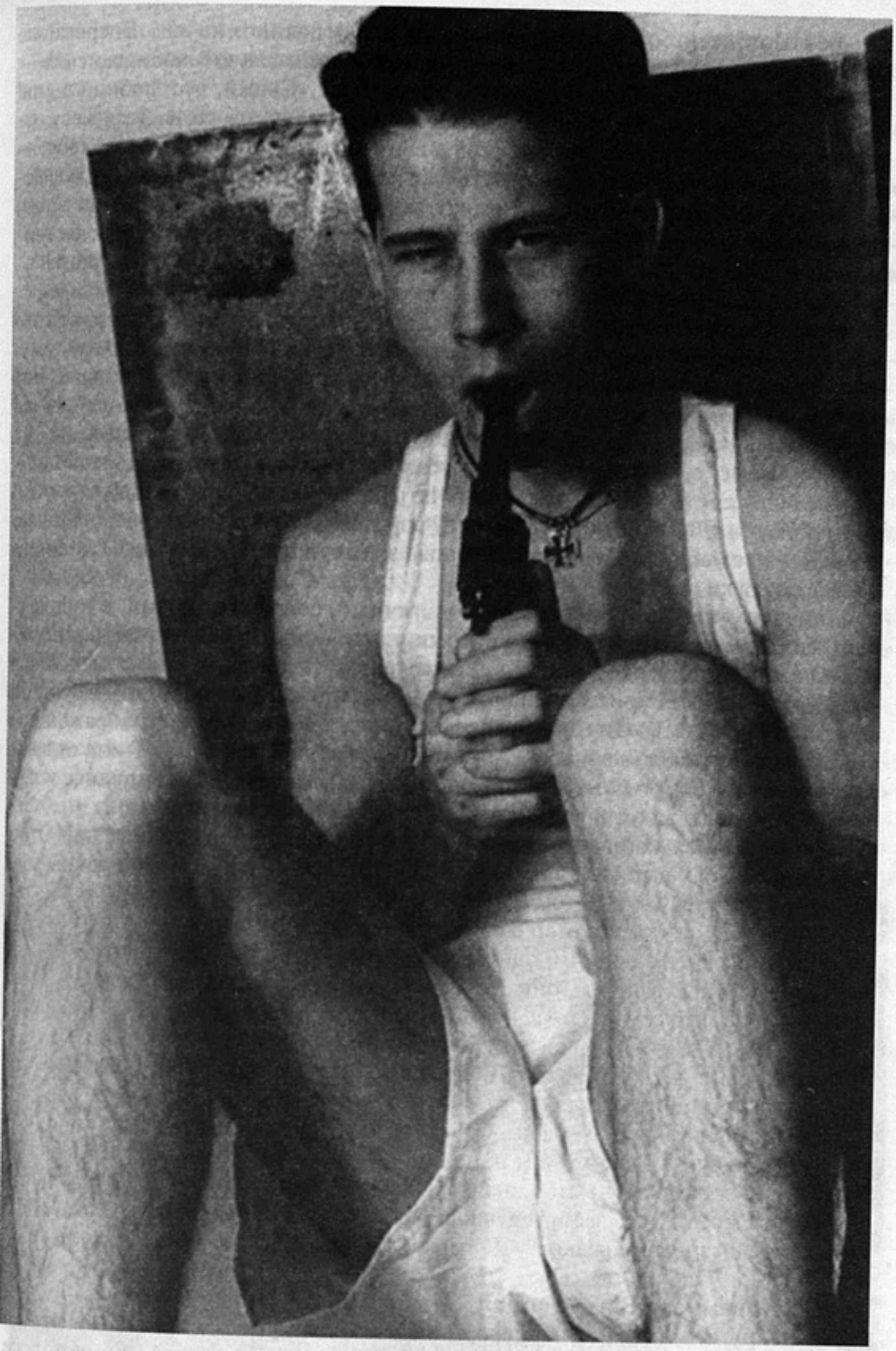
Кларк честно пытался принять правила игры, бить врага на его территории, снимать полное подрывной энергии квазимейнстримное кино, скрепя сердце обходясь паллиативом. Все тщетно. Его следующую после «Деток» картину «Еще один день в раю» (Another Day in Paradise, 1998) — пять сцен употребления наркотиков, 291 раз произнесенное слово fuck — от категории NC-17 спасло участие Джеймса Вудса и Мелани Гриффит в ролях старых наркоманов. Картину «Садист» («Бычок», Bully, 2001), аутентично реконструировавшую реальный случай убийства подростка стаей его друзей, не могло спасти даже то обстоятельство, что, снимая обнаженных актеров, режиссер усердно обрезал изображение на уровне лобка. Выведенный из себя, он обратился в MPAA за разъяснением и с просьбой совета. Озабоченные судьбами морали и нравственности (читай: продающие гарантирующие «общедоступность» категории большим и богатым студиям) цензоры ответили факсом, обращенным даже не к режиссеру, а сразу к всей стране: «Наш совет Америке: прячьте своих детей».

К моменту получения денег на «Кена Парка» (благодаря голландскому продюсеру Кейсу Касандеру, который по причине долгого сотрудничества с Питером Гринуэем не видел в «полной обнаженке» угрозу общественному спокойствию[12]) Кларку, по сути, не оставалось ничего кроме прочувствованного вопля: «Fuck the MPAA!» Время «Кена Парка» — фильма, изначально задуманного без скидок на систему категорий, — пришло. Спасибо косной чиновничьей организации за то, что придала решимости художнику.

«Мои старые подружки звонят мне и жалуются: «Ты никогда не показываешь фронтальной наготы. Никогда не показываешь главное оружие — пенис!» Я им отвечаю: «В моем следующем фильме, «Кен Парк», будет больше членов, чем вы сможете проглотить!» В общем, долой «реализм выше пояса», даешь реализм на все сто!

Кино XXI века только еще предстоит выпустить на свободу «застенчивое чудовище кинематографических джунглей», как изящно выразился в своей рецензии на «Кена Парка» Ли Маршалл из «Скрин Интернешнл», растабуировать мужское тело и превратить его в такую же банальность, как женское. Кинематографу еще лишь предстоит смести все запреты и ограничения на пути к истине, чтобы — вслед за своей нелюбимой сестрой, порнографией, — считаться одной из ее «разновидностей»[13]. Кларк и Лахман умудрились снять фильм, будто бы все это уже так и есть. Фильм, словно бы предназначенный для участия в Венецианской «Мостре» отдаленных времен, года 2048, например. Фильм, заставивший Ватикан содрогнуться от одного только его постера, и при этом — самый пронзительный, простой, нежный и безжалостный фильм об «отцах и детях» после «400 ударов» Трюффо.

...Кеном Парком зовут подростка, на скейтборде которого мы въезжаем в



Из фотоальбома «Подростковая похоть»

Висалию — калифорнийский городишко, где проживают герои фильма, а также их родители. Висалия — такая же заштатная дыра, как и Талса. Одноэтажная Америка. Место, где повседневный мещанский рай смыкается с адом — таким же скучным и невыразительным.

С дьявольски заразительной улыбочкой оглядев в последний раз бетонный котлован, по дну которого он столько раз вычерчивал на доске линию судьбы, Кен Парк вынимает из рюкзака пистолет и видеокамеру и, видимо, в назидание потомкам, обратив камеру на себя, сносит к чертям свою бессмысленную рыжую голову. Причину этого поступка мы узнаем лишь в самом конце картины. А пока нас знакомят с оставшимися в живых друзьями этого эпизодического (и главного) персонажа. Сначала они предстанут на групповом снимке, потом Кларк будет аккуратно предварять фотографиями каждого из них вводные сцены.

Вот Шон, скейтбордист с пирсингом и обилием родинок на теле. Впервые мы наблюдаем его в пылу борьбы с малолетним братом. «Скажи, что любишь меня!» – требует от него Шон. Братец упорно отказывается. «Скажи, что любишь меня! Скажи, что я — повелитель вселенной!» «Люблю!» — сквозь слезы и гримасу отвращения наконец выдавливает из себя пацан. «Ты любишь меня, а я — тебя, – удовлетворенно заключает Шон. — А теперь иди в школу». В его доме — атмосфера ненависти. Перед тем как лихо прыгнуть на скейтборд, младший скажет вечно трущей раковину мамаше: «Ненавижу его!», и мать с нескрываемым удовольствием передаст Шону свою версию этих слов: «Твой брат сказал тебе: fuck yourself».

Вот Клод, симпатичный худощавый скромняга, тоже выросший в атмосфере хронической недостачи любви. Отец заставляет его качаться. Говорит, что мама любит его из-за мускулов. Клод упорствует. Тогда отец высказывает ему, что он о нем думает: ему стыдно за трусы, выглядывающие из штанов сына. Вот он, камень преткновения. «Просыпаюсь утром, вижу тебя, и настроение на весь день испорчено. Меня от тебя тошнит».

Вот Пичес, девочка-персик, белозубая черноволосая метиска, дикая кошка, умеющая притворяться домашней. Мать Пичес умерла, отец тронулся умом: с лупой изучает Библию, читает молитву перед обедом и поедает оный, встав на колени, таким образом благодаря Господа за насущную пищу. Пичес покорно целует ему руки, как он того требует.

Вот, наконец, Тэйт. Нервный, артистичный, совсем одинокий, с горячечным взглядом и козлиной бородкой, как у пламенных русских революционеров. Он живет с дедушкой-бабушкой в игрушечном домике. Спит на кроватке в виде машины. Его стены украшают открытки, посланные любимой бабушкой из соседней комнаты. Он много работает: подрисовывает рожки изображениям умирающих от голода африканских детей. Вот бабушка отрывает Тэйта от важных дел: вошла без стука, принесла киви. Тэйт в ярости вышибает поднос и посылает куда подальше старую «fucking bitch». Знакомая картина.

Еще об «отцах»: они вовсе не монстры, но сил их терпеть больше нет. Отец предлагает Клоду выпить с ним пива. Клод отказывается — новое поколение предпочитает траву и скейтборд. Тогда папаша ломает Клоду доску, избивает его самого. Сын убегает, а отец валится на лужайке.

Пичес обедает с папой и одним из своих мальчиков, Кертисом. Посылая друг другу томные взгляды, они терпеливо сносят молитвы, разговор о зубных врачах и просмотр семейного альбома. Предвкушают, что когда папа отправится на могилку мамы, Пичес свяжет Кертиса на кровати и начнет проделывать с ним разные штуки, до которых большая охотница. Увы, отец возвращается раньше времени. Бить и кусать связанного очень удобно.

Тэйт играет в скрэббл с бабкой и дедом. Выкладывает на доске сложное слово из восьми букв. Дед с грехом пополам отвечает ему словом sipi. «Нет такого слова!» — режет правду-матку внук. Насупив седые брови, старик доказывает обратное. Ему подыгрывает старушка. Недоверчивый внук лезет в словарь, попутно передразнивая предков. «Дедушка, ты лжец! Ты дисквалифицирован за ложь!»

Негативные эмоции сублимирует кто как может. Шон — в объятиях матери своей подруги, шикарной калифорнийской блондинки Ронды. По-щенячьи тщательно вылизав ей промежность, он адресует взрослой любовнице тот же вопрос, что и брату: любит ли она его? «Нет», — честно отвечает блондинка. Чуть позже она пустит слезу о том, что опытнее и старше собственной дочери.

Клод жалуется на отца друзьям во время раскуривания травки и изучения порножурналов. Отец (в параллельном монтаже) жалуется на сына своей снова беременной, но курящей жене во время просмотра тупого телешоу. У каждого свои развлечения.

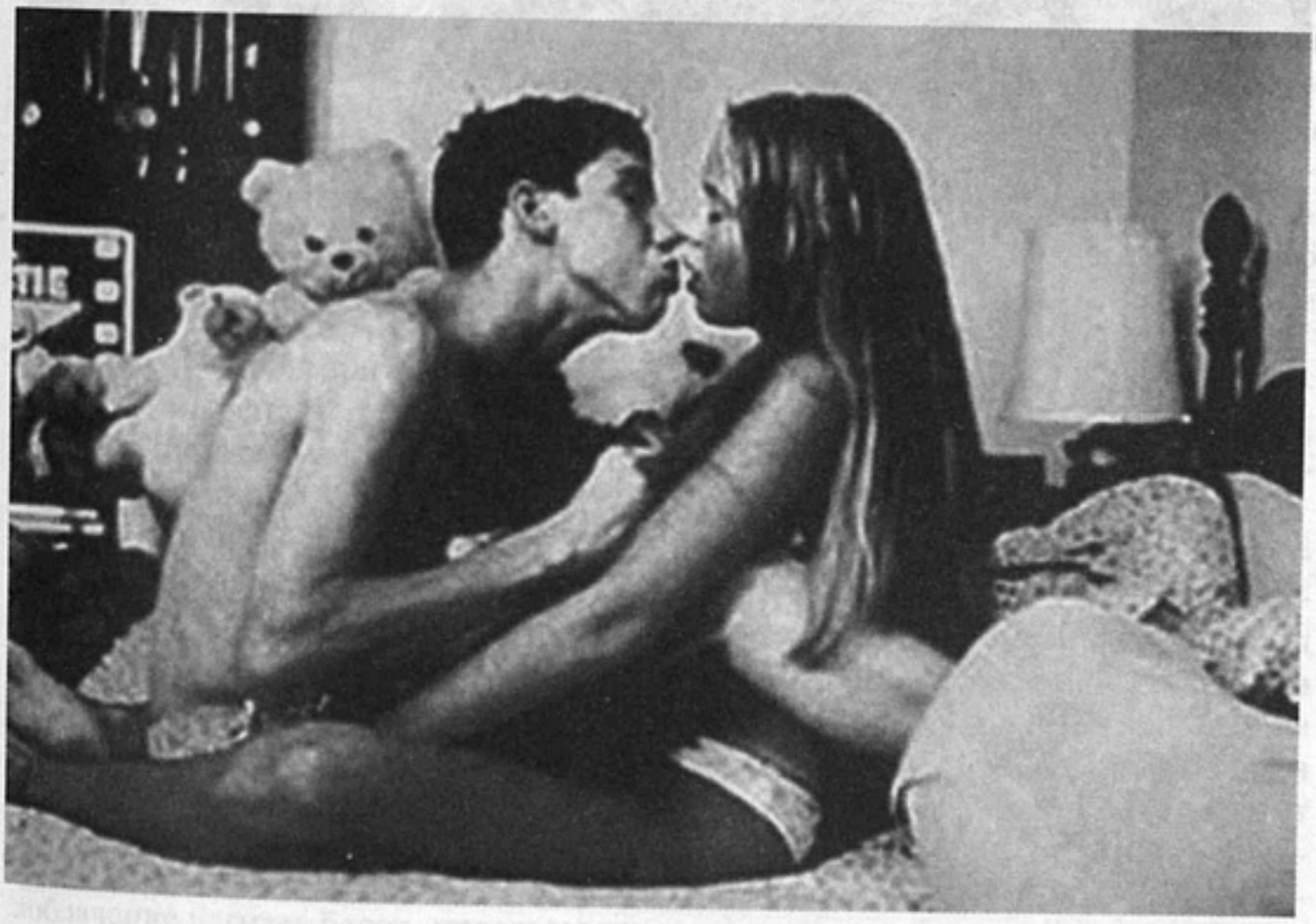
У Тэйта, которому на обманщика-дедушку и пожаловаться-то некому, кроме играющих во дворе девочек-афроамериканок (они дадут Тэйту сосательную конфету и пригласят попрыгать через скакалочку), тоже есть своя отдушина. Пока дед и бабка рубятся в теннис на лужайке образцового пострига и чистоты, в перерывах обмениваясь приторными поцелуями (покрытые нежным пушком стариковские ручки сплетены), Тэйт занимается тем, чем бабушки настойчиво не велят хорошим мальчикам заниматься. Ладно бы онанизмом. Под возбужда-

ющие повизгивания теннисистки, мерно ударяющей в телевизоре по мячу [14], Тэйт предается, по-научному говоря, аутоэротической асфиксии. Онанизму с петлей на шее...

Обуреваемый демонами секса и насилия подросток с пистолетом во рту или петлей на шее — одно из главных действующих лиц альбома Кларка «Подростковая похоть». По словам самого Кларка, забавами с удушением свихнувшиеся от безделья американские подростки (скука перестала быть уделом аристократов) балуются сейчас через одного[15]. Еще одно национальное подростковое увлечение — суицид (по данным одного социологического отчета, от самоубийств в Америке умирает больше тинэйджеров, чем от СПИДа, врожденных патологий, пневмонии, гриппа и хронических легочных заболеваний вместе взятых). Совмещение приятного с полезным дало странный гибрид — суицидальную мастурбацию. Знакомый Тиффани Лимос (которая играет Пичес), увлекшись, задавил себя до смерти. Тэйту так не повезло, хоть он и примеривался. «Мазохизм представляет собой только продолжение садизма, обращенного на собственную личность»[16] — писал Фрейд. Он же сделал «печальное открытие для моралиста»: «Нужно разрушить другое и других, чтобы не разрушить самого себя, чтобы оградить себя от стремления к саморазрушению»[17]. Свой сладострастный позыв к смерти Тэйт и обрушивает вовне — на заблаговременно дисквалифицированных бабушку и дедушку.

Кларк-фотограф мечтал запечатлеть подростка, убивающего своих родителей. Больше всего его интересовал вопрос, испытает ли убийца эрекцию в самый ответственный момент. Перед тем как воткнуть старушке нож в сердце, Тэйт слышит от нее: «Я люблю тебя, внук!» — и испытывает эрекцию (она — единственный раз в этом «слишком реальном» фильме — остается за кадром). Фраза, которой добивались по ходу фильма его герои — и отцы, и «детки», — таким образом, прозвучала. Из уст «пассивно-агрессивной суки», не заслуживающей ни капли доверия.

История Тэйта, как и большинство, вошедших в фильм, не придумана. Ре-



«Детки»

жиссер прочел о ней в «Нью-Йорк таймс»: подросток зарезал отца и мать, предусмотрительно раздевшись догола, чтоб не запачкать одежду. Взращенный бабушкой девятнадцатилетний сценарист Хармони Корин, которому Кларк во второй раз после «Деток» поручил написание сценария, не мог не заменить отца и мать на дедушку и бабушку.

И «Клода», и «Пичес» Кларк знал лично. Мать его друга делала вид, будто не догадывается, что муж снедаем желанием трахнуть сына и вымещает на нем свою фрустрацию.

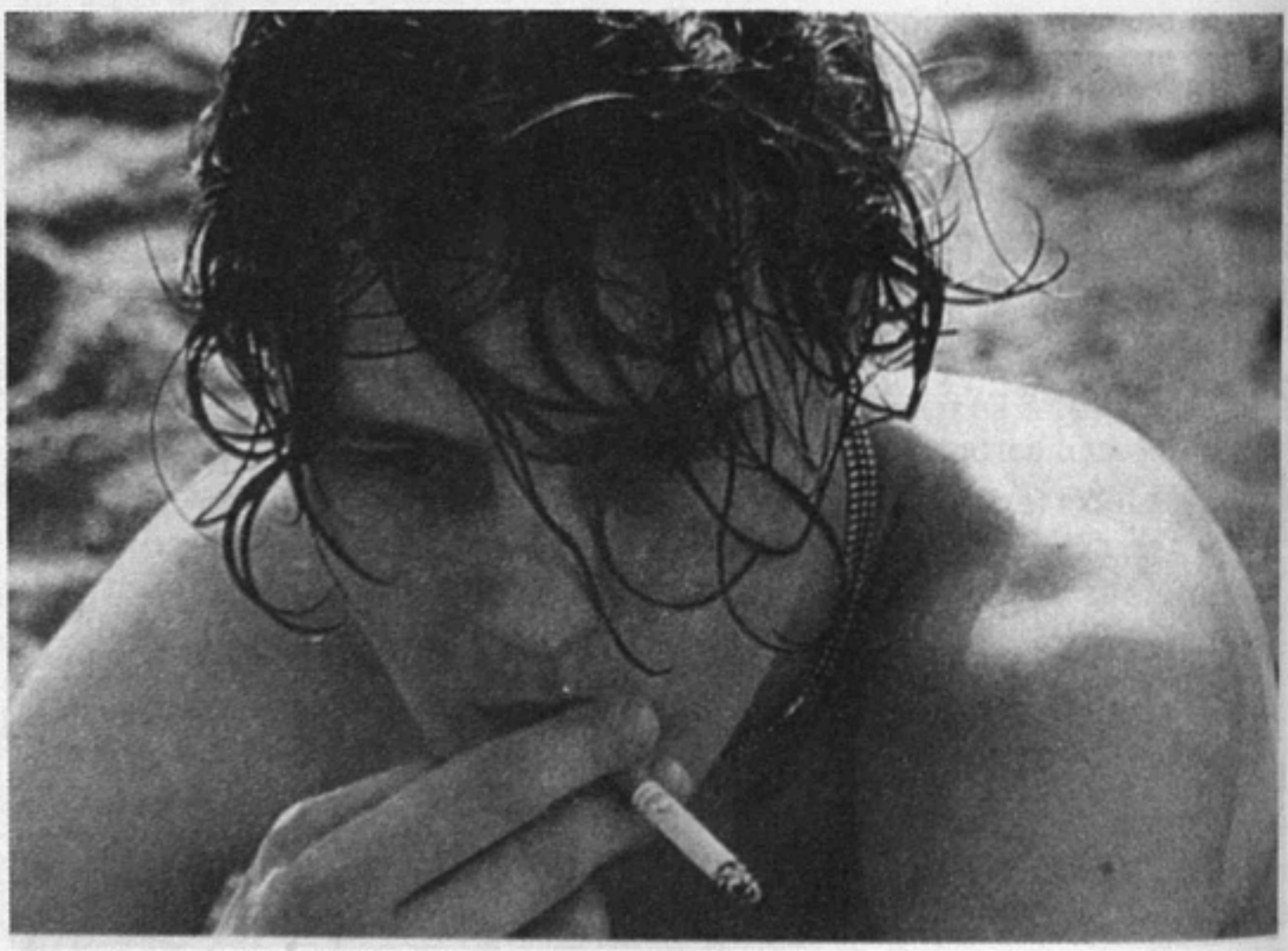
Прототипом Пичес стала девочка, чьи религиозные родители избивали ее Библией с целью отучить от греха. В фильме отец Пичес принуждает ее к ритуальной свадьбе с собой: только так он сможет оградить ее от порока.

Бежать из дому. В наркотическую мечту, утопию, где секс больше не убивает, где Пичес — эта мадонна с цветком в волосах и пальцем во влагалище — отдается и Шону, и Клоду одним «хорошим воскресным днем», как явствует из звучащей за кадром баллады Ван Моррисона. Но персиков на всех не хватает.

Кен Парк покончил с собой, узнав, что его школьная подружка залетела и скоро ему самому придется стать папой. Беби-киллером политкорректная девочка становиться не хочет: «Ты бы хотел, чтобы твоя мама сделала аборт?» А ведь это идея! Своим взрослым, хорошо обдуманным поступком Кен Парк исправляет мамину ошибку и лишает будущего ребенка родителя, благородно самоустраняясь от его воспитания. Ребенку же — в случае если все-таки не передумает и родится, — достанется видеопленка. Как завещание. Или как руководство к действию.

3

«Кен Парк» вполне может стать последним фильмом Кларка (даже если за ним последуют и другие). Движение вперед возможно, но сильно затруднено. В том числе и поведением самого режиссера. Шоковый эффект от картины он как будто стремится усилить перформансами в духе своих героев. В ноябре вестники зарубежной киноиндустрии с удовлетворением сообщали о том, как Лэрри набросился на английского дистрибьютора «Кена Парка» во время обеда в лондонском ресторане. Тот позволил себе не согласиться с суждениями режиссера то ли по арабо-израильской проблеме, то ли по поводу 11 сентября (здесь источники расходятся), в результате чего получил по морде, оказался под перевернутым на него столом, где и ощутил на горле сильные руки клиента. Теперь уже бывшего. В отместку «Кена Парка» срочно изъяли из уже сверстанной сетки



«Садист» («Бычок»)

Лондонского фестиваля, а компания «Метро Тартан» отказалась прокатывать фильм в Англии. «Если бы я не врезал ему, после того что услышал, я бы не смог смотреть на себя в зеркало». Ну что с бывшего уголовника взять? Дистрибьютору еще повезло. В 70-х Кларк чуть не зарезал человека, который просто не заткнулся, когда он его об этом просил («еще чуть-чуть и в печень бы воткнул»), отсидел девятнадцать месяцев в тюрьме строгого режима за выстрел в карточного должника...

Адвокаты будут бессильны. Даже самые лучшие из них. Гарвардский профессор Алан Дершовиц смог доказать в суде, что О. Джей Симпсон невиновен в убийстве жены (хотя всем было известно, что виновен). И не смог — что в картине «Детки» совсем нет порнографии (хотя всем было известно, что ее там нет). «Кен Парк» — и вовсе тяжелый случай.

Возвращаться к порнографической теме не хочется. «Вопрос не в том, порнография это или нет, а в том, какого уровня»[18]. Признаем только, что в картинах Кларка действительно полно «лишних» кадров. Но безболезненно изъять их из материи фильма не выйдет. Даже у самого режиссера. По здравому размышлению Кларк признавал, что крупный план снятых снизу гениталий актрисы Бижу Филипс, сверкающих сквозь дыры в шортах, не слишком способствует развитию действия в фильме «Садист». И даже честно пытался этот кадр вырезать, после того как его половая girlfriend пригрозила ему уходом. Как мы заметили, Кларк вообще очень трогательно относится к советам подружек: уж они-то плохого не посоветуют. Вырезал, убедился, что убил сцену, и вернул «лишний» кадр. Фиг с ней, с подружкой, да и со скандалом, который устроила ему ни о чем не подозревавшая Бижу.

Как фотограф Кларк привык наблюдать, ждать в засаде, ловить момент и не упускать удачу: «Неожиданный кадр — мое призвание». Передав камеру в руки операторам, он обучил и их этому мастерству. Лахмана же и обучать не надо: сам фотограф. Но даже высоко оценившие «Кена Парка» критики, в особенности дамы, протестовали против крупного плана спермы в финале сцены мастурбации. И напрасно. Вполне незабываемый получился кадр.

Да, кларковский гиперреализм питается излишними, самоцельными подробностями. Я не знаю, зачем понадобился в «Детках» безногий калека-негр, попрошайничающий в поезде, но его монотонный, под стук колес речитатив «I have no legs» («У меня нет ног») и семь лет спустя после просмотра фильма звучит у меня в ушах. Он же отзывается в «Кене Парке» не менее самоцельной фактурой пса о трех ногах по издевательской кличке Legs, донимающего Тэйта не меньше предков. Кларковский фотографический гиперреализм в чем-то сродни классическому сюрреализму, для которого тоже «эстетическая цель неотделима от механического воздействия изображения на наше восприятие»[19]. Недаром еще Базен отмечал, что излюбленной техникой живописного сюрреализма была именно фотография, «поскольку она дает образ, который в то же время принадлежит самой природе — нечто вроде галлюцинаций, имеющих реальную основу»[20]. Снятая Кларком реальность затмевает собой самую буйную галлюцинацию и именно поэтому так нервирует граждан, подсевших на киношные галлюциногены. Лэрри Кларк возвращает вещам их подлинное значение.

«Я хочу, чтобы зрители, мать их, заплатили за все те глупые фильмы, которые они смотрят, — говорил он в связи с «Садистом». — Те, кто видел фильм, вопят: «В нем так много насилия!» Но в нем всего лишь одно убийство! Вы смотрите другие фильмы, где убивают пачками, и ничего, глотаете».

Достаточно взглянуть на портрет Лэрри Кларка, чтобы усомниться в верности образа, нарисованного критикой. Пылающие диким огнем глаза, худое изможденное лицо, раздутые в вечном негодовании ноздри изобличают в нем бойца, страдальца, буйнопомешанного, кого угодно, но только не персонажа пошиба Тинто Брасса с самодовольной сигарой во рту. Слюнявый старикашка импотент? Растлитель малолетних? Ловкий и удачливый порнограф? Ларри Кларк — из тех, кто прежде всего раздевается сам, кто бесстрашно выставляет на всеобщее обозрение собственную клиническую картину. «Не столько чувственник, сколько фанатик одного интеллектуального замысла»[21] — через саморазоблачение изгнать бесов, преследующих его с юности.

В «Подростковой похоти» Кларк воспроизводит слова, накорябанные им еще в 70-е (заглавные буквы в этом программном документе отсутствуют, подписан манифест «1974 Larry Clark»): «с тех пор как я стал фотографом, мне всегда хотелось повернуть годы вспять. вот если бы у меня была камера, когда я был подростком. траханье на заднем сидении машины. групповуха с красивой девочкой, которую ненавидели все другие девки района. толстая девчонка по соседству, которая отсасывала у меня после школы и которую я унижал, рассказывая обо всем этом своим дружкам. мы трахнули ее в общей сложности триста

«Кен Парк»

раз в восьмом классе. алберт, который сказал: «я буду первым, потому что она мне сестра». в 1972 или 73-м году брат одного приятеля прихватил меня с собой на подростковый групповичок. это вернуло меня в годы юности».

В сорок семь лет Кларк выучился скейтбордингу. В процессе съемок «Деток» заразился от своих героев привычкой употреблять героин, начал всерьез подумывать о самоубийстве. Сохранилось фото: Кларк и исполнитель роли Каспера в «Детках» Джастин Пирс — оба полуголые, с вылезающими из штанов трусами. Разница в возрасте — тридцать пять лет. Сейчас будет увеличиваться: Джастин повесился.

Какой смысл подглядывать в замочную скважину, если перед тобой приветливо отворяют дверь? Заходи, ширяйся, трахайся, дрочи вместе с нами. Если хватит рук, можешь даже снимать. Привилегии войти в эту дверь удостаиваются немногие. Те, кто и на сотню высокооплачиваемых голливудских актеров не променяет одного подобранного на улице потного тинэйджера-скейтбордиста.

Обвинять Кларка в растлении малолетних[22] за неизменный интерес к тяжкой интимной жизни подростков — все равно что выискивать перверсии в склонности Вима Вендерса к автобанам и бензозаправкам или в увлечении Вернера Херцога аборигенами и экстремальной экзотикой. А впрочем, «гадким и развращенным стариком» именовал себя и Лев Николаевич Толстой (см. письмо Черткову от 11 апреля 1889 года). Взыскующий морализм писателя также имел причиной мучительное желание избыть плотские грехи («Не мог удержаться, подал знак чему-то розовому, которое в отдалении казалось мне очень хорошим... — писал двадцатитрехлетний Толстой в дневнике 18 апреля 1851 года. — Она пришла. Я ее видеть не могу, противно, гадко, даже ненавижу, что от нее изменяю правилам...»). И не зря рецензенту «Скрин Интернешнл» мерещится в «Кене Парке» «дух старых русских романов, сочетавших нигилизм с чувствительностью, фарс с идеей воздаяния»[23].

Лэрри Кларк называет себя моралистом. И не стесняется очевидных, уровня «Позвоните родителям», смыслов своих фильмов. Очевидных (и труднодоступных) настолько, что я — не будучи моралистом — не решаюсь их здесь воспроизвести.

Автор благодарит кинокомпанию «Централ Партнершип», и в частности, Наталью Шталеву, за предоставление киноматериалов.

Примечания

[1] Journal of Contemporary Art, Vol. 5, No. 1.

[2] Интерес к «Талсе», как и к остальным книгам Кларка, вспыхивает после каждого его нового фильма. Книги переиздаются то в Великобритании, то в Японии, то даже в Америке, а копии оригинальных изданий продаются через Интернет по цене от 500 до 900 долларов. Считается, что ваши дела хороши, если на книжной полке у вас завалялся альбом Лэрри Кларка.

[3] Базен Андре. Онтология фотографического образа. В кн.: Что такое кино? М., 1972, с. 44.

[4] Цит. по: Абдуллаева З. Хайль, Зайдль. — «Искусство кино», 2002, № 2, с. 64.

[5] В оригинальном названии фильма — kids — нет и тени той стариковской брезгливой снисходительности, что появилась в русском переводе.

[6] Motion Pictures Assosiation of America — Ассоциация кинематографистов Америки.

[7] Влиянию Кларка на прогрессивных (и не особо) американских (и не только) кинематографистов (и представителей смежных родов деятельности) можно было бы посвятить отдельную поэму экстаза. Началось оно еще до того, как Кларк стал режиссером: знаменитый снимок Кларка из «Талсы» «Мужчина с младенцем» упоенно цитировал Пол Моррисси в «Плоти» (Flesh, 1968) — первой части продюсированной Энди Уорхолом трилогии с Джо Даллессандро в роли наркомана и хастлера по имени Джо.

Черно-белые неглянцевые фотографии «Талсы» наложили отпечаток на эпохальные произведения американского кинематографа 70—80-х годов — «Таксист» Скорсезе, «Бойцовская рыбка» Копполы, «Аптечный ковбой» Ван Сента, — что с удовольствием признавали их авторы. Данное обстоятельство, кстати, явилось не последней причиной того, что Кларк в конце концов сам взялся за режиссуру. «Я сделаю фильм и покажу наконец этим ублюдкам (motherfuckers), как надо снимать кино», — говорил Кларк одному из «ублюдков» — Ван Сенту.

Несовершеннолетние хастлеры плавно переместились с манхэттенских авеню, где их ловила камера Кларка, на рекламные постеры Стивена Майзеля. Согласимся, что продажа мужского белья и джинсов от Келвина Клайна — занятие куда более респектабельное, чем продажа собственного тела.

Модный пару киносезонов назад мексиканский фильм Альфонсо Куарона «И твою маму тоже» на 50 процентов «сделан» из «Жюля и Джима» Трюффо и ровно настолько же — из героя этой статьи. Гиперреалистической сценой дробления черепа скандальная «Необратимость» Гаспара Ноэ обязана серии фотографий «Стукач» из все той же «Талсы»: на них двое молотят кастетами по лицу третьего. Держал Ноэ в руках «Талсу» или нет — неинтересно и не важно.

Невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть факт влияния натуральной эстетики Кларка на отцов-основателей датской «Догмы». Между тем еще на ранней стадии работы Кларк отказался от всего искусственного — освещения, специальной обработки пленки, штробирования и прочих эффектов («хочу, чтобы изображение было зернистым — никакого света») — и даже обнародовал некий манифест (о нем позже). Но дело даже не в этих прелестных подробностях. Всей неслабой своей карьерой Кларк демонстрирует решимость отбросить условности, заменить «можно» на «нельзя» и наоборот. Кларк не только ловит кайф от этого праздника непослушания — он по-другому не может. Умея идеально выстроить кадр, предпочитает немедленно его разрушить. «Испорть его, сдвинься, упади, смажь, сделай движение грязным — ничего слишком чистого», — так инструктировал Кларк оператора «Деток» Эрика Эдвардса за три года до возникновения «Догмы». Самому Кларку, разумеется, не было смысла играть по чужим правилам, зато выпестованный им Хармони Корин (девятнадцатилетнему скейтбордисту Кларк заказал сначала сценарий «Деток», а потом — «Кена Парка»), как и положено, ныне находящийся с ним в непримиримых контрах, снял первый американский фильм в формате «Догмы» — «Джулиан, мальчик-осел» (Julien Donkey-Boy).

Ну и цветущее пышным цветом голливудское тинэйджерское кино, явно подхватившее «бациллу Кларка» и стремительно перепрофилировавшееся с фальшиво умильной подростковой лирики на столь же бесстрашный радикализм. Его герои тоже теперь напропалую трахаются, мастурбируют, болтают о сексе, ширяются, совершают самоубийства и в виде апофеоза могут даже почесать себе в штанах или прямо в процессе совокупления блевануть на пользуемую девушку (весь набор находим, например, в новом фильме Роджера Эвери «Правила секса», Rules of Attraction). Надо ли пояснять, что на дышащих реальной жизнью героев Кларка эти персонажи похожи при-

мерно так же, как собаки из новеллы о живодерне в «Астеническом синдроме» Киры Муратовой — на слюнявых персонажей «Бетховена» или произведения под названием «Посмотри, кто разговорился теперь»?

[8] Кларк порывался сделать «Талсу» в виде «другого кино» и как-то даже захватил на один из дебошей взятую напрокат кинокамеру. Но сделать все в одиночку (в те годы он полагал, что интимность его взаимоотношений с героями будет нарушена присутствием даже минимальной киногруппы), конечно, не смог: таскать на себе тяжелое кинооборудование оказалось непосильной задачей для занимавшегося саморазрушением будущего завсегдатая Венецианского фестиваля. Зато сейчас Кларк бегает по утрам трусцой и берет в сорежиссеры маститого оператора Эда Лахмана — чтобы картинке «Кена Парка» мог позавидовать сам Конрад Холл, оператор «Буча Кэссиди» и «Красоты по-американски».

[9] Г у б а р Сьюзен. Изнасилование. — «Искусство кино», 1991, № 6, с. 176.

[10] З о н т а г Сьюзен. Порнографическое воображение. — В кн.: Мысль как страсть. М., 1997, с. 72—73.

[11] Там же.

[12] Если о «национальности» фильма судить по происхождению денег, в него вложенных, то «Кен Парк» практически стопроцентный европеец.

[13] З о н т а г Сьюзен. Цит. изд., с. 96.

[14] По венецианскому залу в этот момент прокатилось «Курникова!» с ударением на предпоследнем слоге. Это, впрочем, была не она.

[15] Расширили сексуальные горизонты они, как ни странно, под косвенным воздействием шедевра Нагисы Осимы «Империя чувств» («Коррида любви»). Кто-то увидел фильм и поделился впечатлениями с журналом «Плейбой». Тот развил тему, и вот вам, пожалуйста, результаты.

[16] Ф р е й д Зигмунд. Три очерка по теории сексуальности. — В кн.: Психология бессознательного. М., 1989, с. 139.

[17] Ф р е й д Зигмунд. Страх и жизнь влечений. — В кн.: Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989, с. 365.

[18] Цит. по: З о н т а г Сьюзен. Цит. изд., с. 96.

[19] Б а з е н Андре. Онтология фотографического образа. — В кн.: Что такое кино? М., 1972, с. 46.

[20] Там же.

[21] Сьюзен Зонтаг о де Саде и Жорже Батае.

[22] Стивену Джассо (Клод) во время съемок шел девятнадцатый год, он продавал сэндвичи, прокатился перед Кларком на скейтборде, лихо сшиб две мусорные урны — так и попал в кино. После «Кена Парка» пытался заполучить роль на студии «Парамаунт». Не прошел пробы. Плевать.

Джеймсу Булларду (Шон) было двадцать, к моменту встречи с Лэрри он уже два года играл в клубах со своей группой.

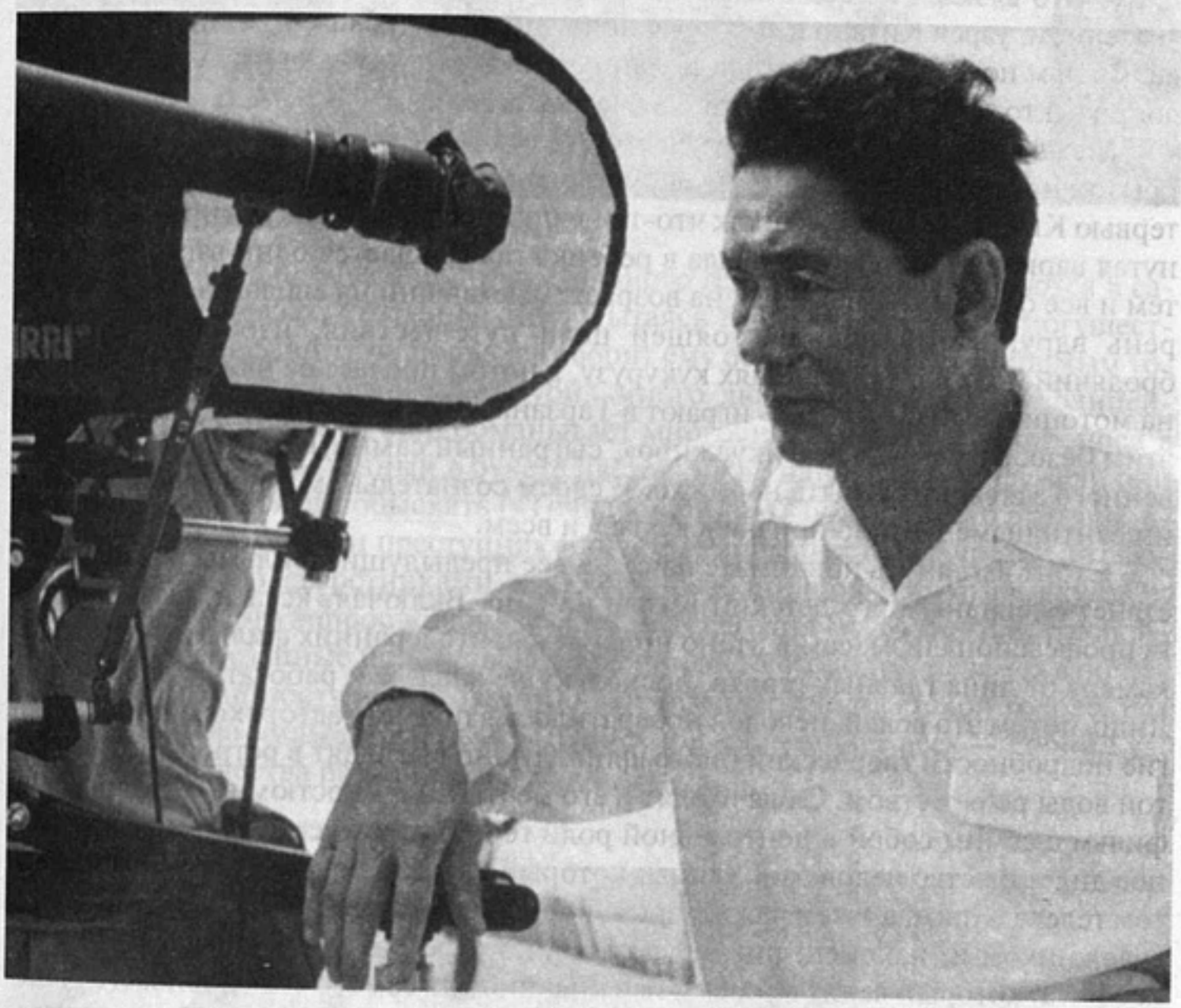
Тиффани Лимос (Пичес) исполнился двадцать один год, баловалась модельным бизнесом, с пятнадцати лет ошивалась в компании скейтеров. Написала сценарий о нелегкой судьбе девочки в Техасе. Может быть, Лэрри Кларк снимет по нему фильм.

Наконец, Джеймсу Рэнсону было двадцать два года, когда, утвердив его на роль Тэйта, Кларк поставил перед недоучившимся в Нью-Йоркской школе визуальных искусств, снявшимся в нескольких фильмах талантливым молодым актером сложную, но благородную задачу — подготовиться к сцене аутоэротической асфиксии. Юноша самоотверженно тренировался целый год.

[23] Ken Park. Lee Marshall in Venice. — Screen International, 6 September 2002.

АНТОН ДОЛИН

Кукольный дом Китано



Такэси Китано

«Куклы» Такэси Китано вызвали у одних восторг, у других — скептическую ухмылку, но и те и другие удивлялись: почему вдруг непревзойденный мастер жестокости и комедии сделал кино, в котором ни одной смешной шутки, а единственное убийство происходит за кадром? «Куклы», возможно, лучший фильм Китано, но как связан он с предыдущими работами режиссера?

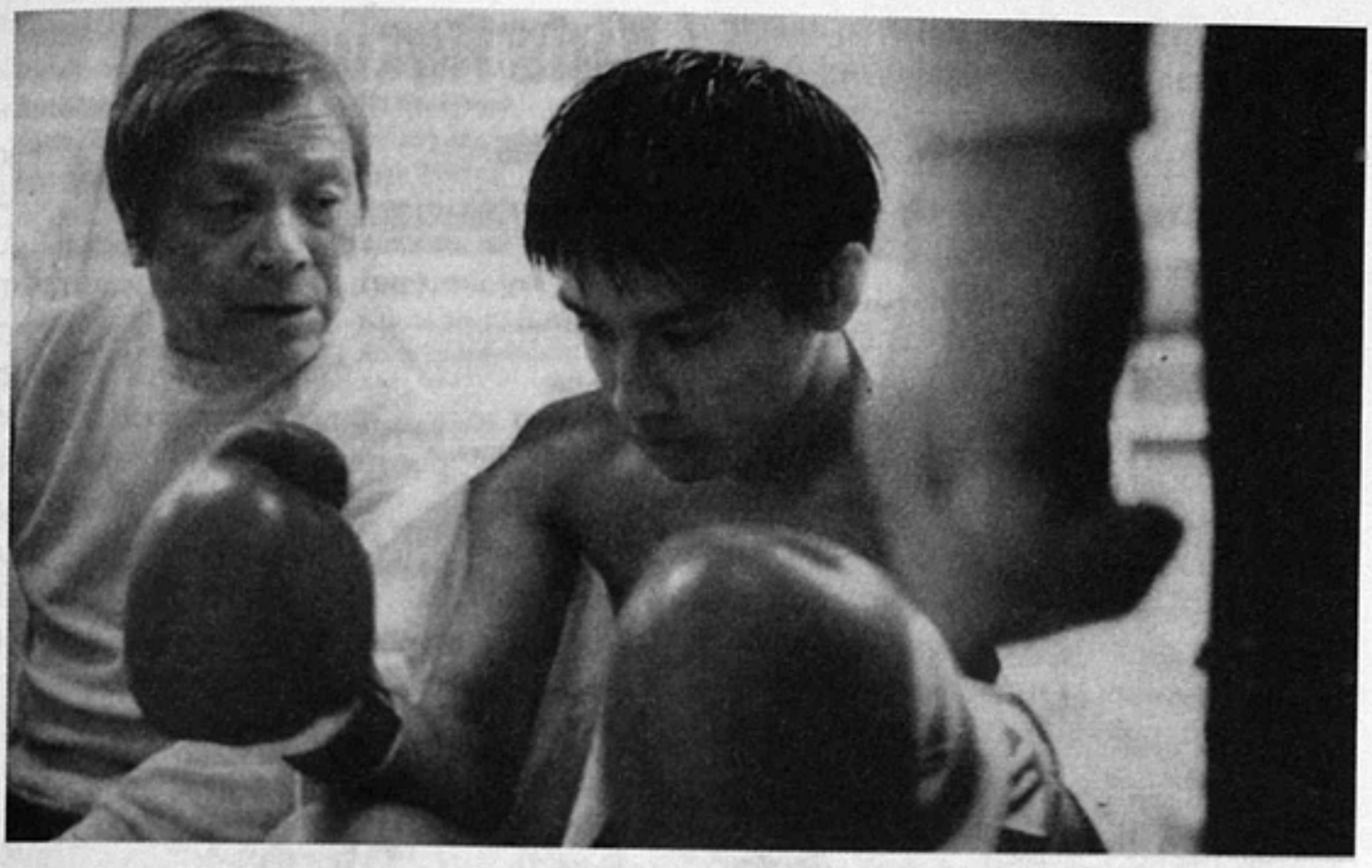
Вернувшись на три года назад, мы с легкостью обнаружим сходную реакцию публики на «Кикуджиро». Восьмой фильм Китано был встречен в Канне овацией, но не получил практически ни одной фестивальной награды. К 1999 году европейская публика не слишком хорошо знала творчество режиссера, успевшего стать культовым и даже снискать звание «азиатского Тарантино» (сам Китано резонно отвечает на это, что свой первый фильм снял за несколько лет до дебюта Тарантино). Даже сейчас Россия представляет счастливое исключение страны, в которой на видео вышли все без исключения фильмы Китано, в Европе же все исчерпывалось одно время популярным блоком из трех кассет — «Жестокий полицейский», «Точка кипения» и «Сонатина», — изданным лишь после триумфа «Фейерверка» в Венеции. Все четыре картины объединяет одно — не режиссер, а центральный актер и главный герой, сам Такэси «Бит» (сценический псевдоним единого в многочисленных лицах Китано). Это полицейский («Жестокий полицейский», «Фейерверк») или якудза («Точка кипения», «Сона-

тина»), что, впрочем, в интерпретации Китано почти одно и то же, удивительно обаятельный и бескомпромиссный, а также на редкость жестокий и эгоистичный человек. Кажется, публике больше пришелся по вкусу этот герой, чем режиссерский стиль Китано. Поэтому многие отреагировали на «Кикуджиро» с искренним недоумением: с какой стати романтический персонаж превращается в смешного кривоногого неудачника, который безуспешно пытается корчить из себя бывшего бандита? Тогда и стали открываться факты. Выяснилось, что на родине Китано знают как комического актера, телезвезду-шутника из ежедневного шоу, а к его фильмам не относятся всерьез. Оказывается, у него есть еще несколько картин, среди которых лирически-безобидные «Ребята возвращаются» и «Сцены у моря», где «Бит» на экране не появляется вовсе, а еще — откровенно идиотская комедия-буфф «Снял кого-нибудь?», в которой японский гений глупо смешит народ в маске гениального ученого. Прежний образ плоховато вязался с новой информацией, и западные зрители вздохнули с облегчением, узрев Китано в «Брате» в привычной роли благородного преступника. Фильм похвалили, поругали и успокоились. Но «Куклы» смешали карты, и вопрос «кто такой Китано?» встал в очередной раз.

Между тем, как это часто случается, ответ был озвучен давным-давно в открытой прямой форме и принят окружающими за шутку. В каждом втором интервью Китано сетовал: «Никак что-то не повзрослею». «Кикуджиро» — развернутая вариация на тему. Сначала в ребенка превращается один взрослый, а затем и все остальные, невзирая на возраст. Выехавший на свидание молодой парень вдруг забывает о настоящей цели путешествия, изображая робота; бродячий поэт ворует на полях кукурузу, а потом продает ее на шоссе; байкеры на мотоциклах и в «косухах» играют в Тарзана и инопланетян, а руководит всем этим безобразием «дядя Кикуджиро», сыгранный самим Китано. Более откровенного заявления и быть не могло. В своем сознательном и последовательном инфантилизме Китано признался сразу и всем.

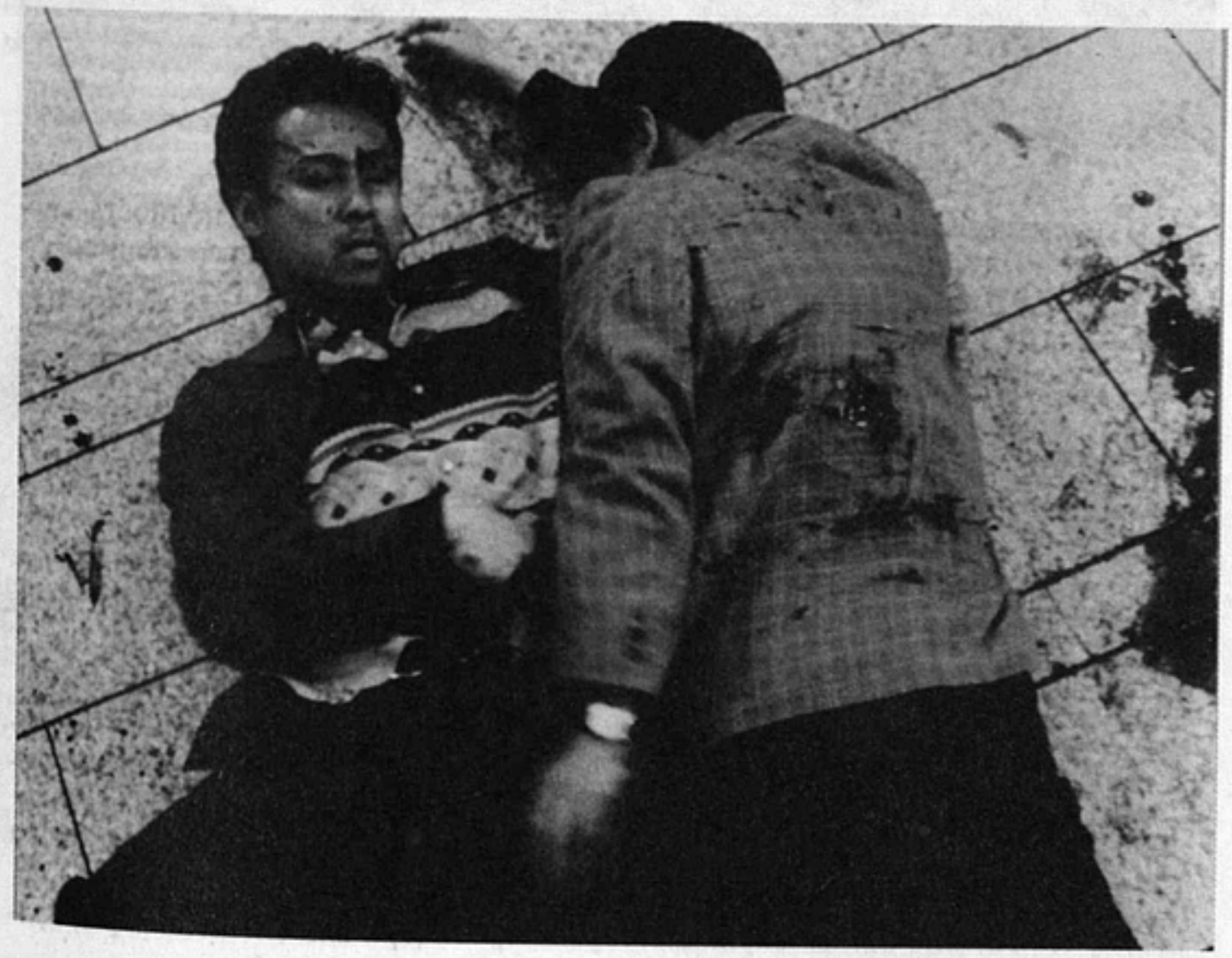
Стоит взглянуть повнимательнее на все предыдущие фильмы режиссера, и станет очевидным его детский взгляд на мир. Включая, кстати, вызывающий непрофессионализм: сам Китано признается, что в ранних фильмах не отводил камеру от лица главных героев, поскольку не знал, как работать с оператором. Лишь потом это волей-неволей превратилось в примету авторского стиля. Многие подробности творческой биографии Китано выглядят в ретроспективе чистой воды ребячеством. Сюда входят и его мечты снять костюмно-исторический фильм с самим собой в центральной роли героического самурая, и вдохновенное дилетантство человека с улицы, который сначала решил стать актером, потом телеведущим, а затем режиссером, сценаристом, продюсером, монтажером, художником и, наконец, писателем. Китано берется за все с пылом наивного неофита, который верит в успех и неожиданно для самого себя добивается успеха. В книге «Парень из Асакуса» Китано выводит себя вечным ребенком, который бросает университет ради мечты стать комиком, фактически клоуном, за что его, кстати, клянет даже любимый учитель. Если верить самому режиссеру, то знакомство с профессией он начинает с внешней атрибутики: невольно вспоминается один из героев «Фейерверка», который решил стать художником и первым делом купил себе палитру и берет. Но важнее метода результат. Ведь берет и вправду помог, бывший коп превратился в настоящего живописца. Точно так же стал серфингистом глухонемой мусорщик из «Сцен у моря». Купил доску — и вперед.

Детские черты присущи большинству героев Китано. В дебютном «Жестоком полицейском» они проявляются как бы исподволь, несмело (душевнобольная сестра протагониста не расстается с плюшевым жирафом, за пару минут до смерти его напарник играет со встреченными на улице детьми). Один якудза (Китано) в «Точке кипения» напяливает на голову венок из монструозных цветов, а другой в «Сонатине» посвящает бóльшую часть свободного времени примитивным розыгрышам и играм на морском пляже (потом эта тема вернется в «Кикуджиро»). Незадолго до жестокой гибели полицейский Китано и его неизлечимая жена развлекаются фейерверками и радуются этому, как дети («Фейерверк»). Расправе с боссом враждебной мафиозной группы обреченный на провал герой предпочитает очередную забаву-«угадайку» («Брат»). Как ни удиви-

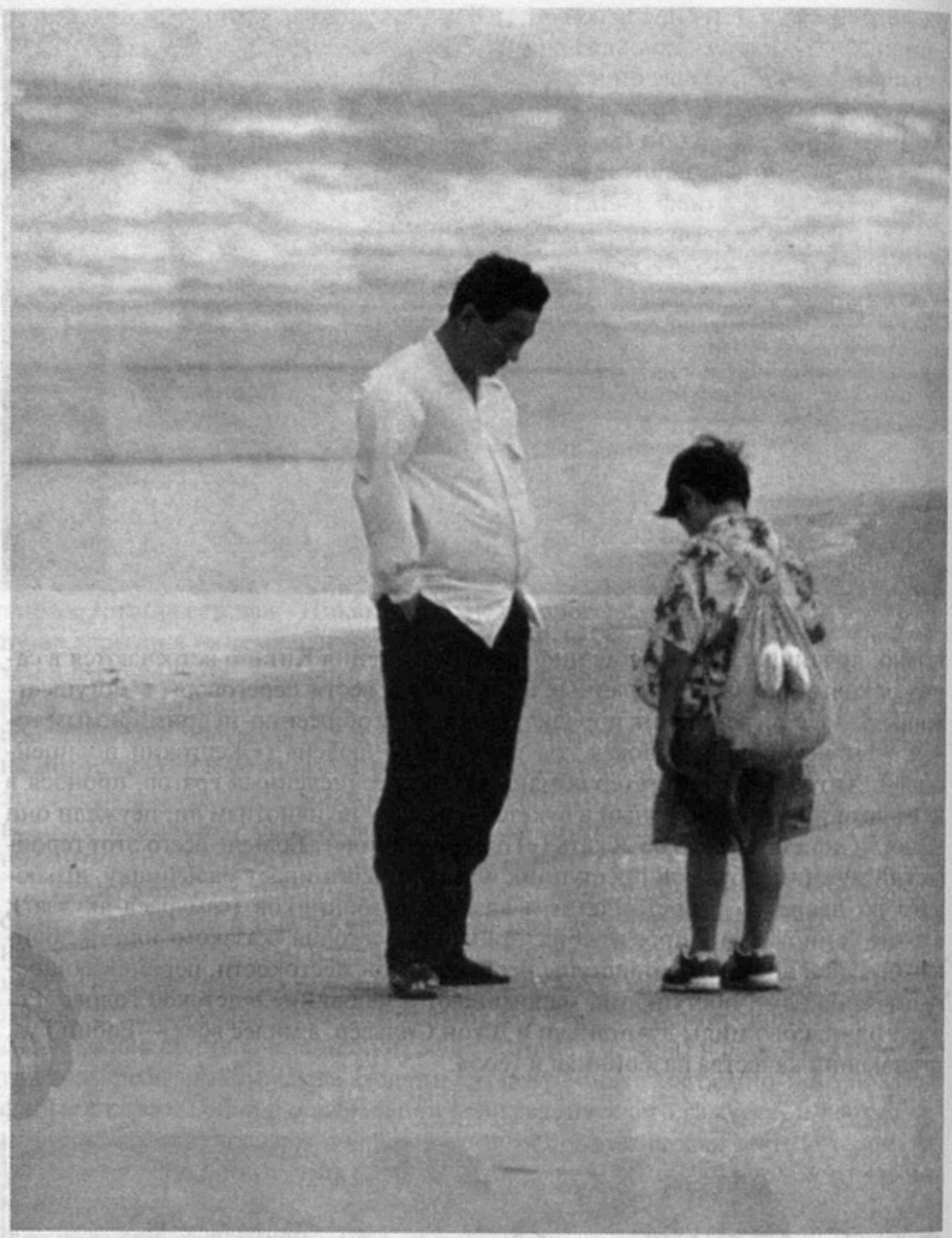


«Ребята возвращаются»

тельно, ярчайшие проявления инфантильного гения Китано встречаются в самых роковых образах, сыгранных им. Пытаясь вести переговоры с могущественным злодеем, защитник порядка говорит ему обиженно-непримиримым тоном: «Ты нехороший человек, ты убил много людей» («Жестокий полицейский»). Хитроумный гангстер обманывает многочисленных врагов, пронося в их офис автомат, спрятанный в букете цветов: ну не идиотизм ли, неужели они не могли догадаться его обыскать («Точка кипения»)? Больше всего этот героический мужчина, будь он преступник или коп, напоминает мальчишку, играющего во дворе со сверстниками в казаков-разбойников (самураев-якудза?); в конце концов, это вопрос жребия, станешь ты сегодня «казаком» или «разбойником». Да и внезапные приступы необъяснимой жестокости, перемежающиеся благородными поступками, напоминают о мешанине в детской голове. Ребенку одинаково милы д'Артаньян и Джон Сильвер, а милее всех — Робин Гуд, сочетающий качества разбойника и героя.



«Фейерверк»



«Кикуджиро»

Причем же здесь «Куклы», первый фильм, который Китано полностью посвятил одной, вроде бы совсем не детской, теме — любви мужчины и женщины – и где сам он не сыграл даже эпизодической роли? Все просто. Самую серьезную, глубокую и сложную свою картину режиссер снял о том, что составляет потаенное содержание любых детских грез. В героев или злодеев мальчишки играют друг с другом открыто, о любви — теме до определенного возраста табуированной — мечтают в одиночестве, не говоря об этом никому. Как бы в подтверждение этого Китано многократно упоминал о детских воспоминаниях, которыми был навеян замысел «Кукол». Спектакли кукол Бунраку, на которых построен фильм, играла бабушка режиссера, и эти сюжеты он запомнил с малых лет. Центральный образ фильма — двое безумных нищих, связанных красной веревкой, – Китано почерпнул из собственного детства, когда однажды на улице ему встретились именно такие бродяги. Даже, казалось бы, проходным, не важным образом желтого автомобиля, где укрываются от непогоды влюбленные герои, фильм, оказывается, обязан воспоминанию о «скорой помощи»,приписанной к больнице для умалишенных рядом с домом детства Китано. Все эти разрозненные связи обретают единый смысл при попытке взглянуть на картину с точки зрения ребенка.

То, что Китано сделал своих шестерых героев (три влюбленные пары) кук-

лами в человеческом обличье, вынудив актеров играть намеренно отстраненно, как бы безлично и равнодушно, очевидно. Орнаментальные красоты декораций и костюмов от Ёдзи Ямамото лишь подчеркивают статичность персонажей, один взгляд на сошедшую с ума от любви и горя девушку воскрешает в памяти классический образ сломанной куклы или марионетки с обрезанными нитями. Однако не сразу понимаешь, в чем новаторство того, как Китано решает хрестоматийную тему «человек — кукла». Если в традиционном варианте отождествление одного с другой говорит об опасной безжизненности, механистичности, неодушевленности (от живых кукол «Песочного человека» Гофмана до бесконечных роботов и андроидов современной фантастической литературы и кинематографа), то Китано произвел в точности противоположную операцию, оживив кукол и придав им человеческие черты. Говорить о слишком интимном — о любви — он предпочел при помощи кукол, разыгрывающих между собой давно знакомый сюжет. Не напоминает ли это о приемах детской ролевой игры с использованием «уже взрослых» солдатиков и кукол, с переносом — теоретически — своих мыслей и чувств на придуманных персонажей? Отчасти это может объяснять и неучастие самого Китано в фильме в качестве актера. Да и раньше, с удовольствием играя в якудзу или полицейского, он устранялся с экрана, как только речь заходила о бытовых — и потому более реальных, личных, тайных — мечтах, например, стать знаменитым спортсменом (эта судьба ожидает героев фильмов Китано, сыгранных другими актерами в «Ребята возвращаются» и «Сценах у моря»).

Итак, куклы существуют в фильме в двух ипостасях. Это человеческие фигурки из традиционного японского театра, спектаклем которого открывается картина: эти же «марионетки» оживают в финальном кадре, приходя в соответствие с другим контекстом, контекстом детской игры в куклы. Разумеется, «Куклы» — один из самых личных и откровенных фильмов Китано. Ведь здесь он не только осмелился напрямую говорить о любви — до тех пор она представала лишь необходимым атрибутом имитируемой «взрослой» жизни (у настоящего мужчины должна быть возлюбленная), — но и отважился на крайне трудное для любого мальчика признание: он играет в куклы. Между прочим, использование футуристичных и невозможных ни в одном реальном контексте костюмов от Ямамото лишь подтверждает кукольность главных героев фильма: ведь выбор одежды для куклы — особый ритуал и правила хорошего тона или здравого смысла в нем не участвуют. Поэтому нищие в «Куклах» бродят по снегам или осенним листьям в одеяниях, достойных принцев и принцесс из далеких сказок. О таких игрушках мечтает любой ребенок. Вообще, игрушки — немаловажная часть эстетики Китано, но только в «Куклах» они поднимаются до

«Брат»

«Куклы»

статуса одной из необходимых частей бытия. В одном из самых красивых кадров фильма шарик от воздушного бильбокэ на фоне ночного месяца вдруг становится равновеликим светилу, лишь выигрывая за счет яркого цвета. Впервые Китано отказывается от привычных полутонов во имя однозначных, однотонных и неоспоримых цветов — даже при случайной встрече трех персонажей оказывается, что один из них одет только в красное, другой в синее, третий в зеленое. Это цвета не красок, а детских фломастеров со школьного урока рисования; впрочем, помнится, еще в «Фейерверке» Китано занимался аппликацией.

Показателен абсолютно детский подход Китано к теме секса как в «Куклах», так и до них. В своем интервью с одним из наиболее фривольных режиссеров японского кино Сёхэем Имамурой Китано признается, что никогда не осмелился бы показать эротическую сцену так, как это делает Имамура в «Угре» (кстати, далеко не самом откровенном его фильме). В «Жестоком полицейском» нашел отражение детский травматизм в отношении секса — сцены насилия над сестрой главного героя превращают акт любви в акт насилия и почти убийства. В «Точке кипения» явилось другое обличье секса — детская игра (сам Китано очень ненатурально и как бы не всерьез насилует своего напарника). Наконец, в «Снял кого-нибудь?» Китано высказался на тему полнее всего: его герой — тоже сыгранный не самим режиссером — мечтает с кем-нибудь переспать, но, кажется, имеет весьма отдаленные представления как о теории, так и о практике этого дела. Поэтому в результате ему приходится удовольствоваться подглядыванием за голыми женщинами в бане — типичное поведение несозревшего подростка. Удивительно ли после этого, что в фильме, посвященном любви, и только ей, в «Куклах» нет даже намека на плотские отношения хотя бы одной из трех пар? Более того, такие контакты невозможны по сюжету. В первой новелле герой воссоединяется с героиней, после того как она сошла с ума, узнав, что он женится по расчету на дочери босса: влюбленным доводится лишь ходить вдвоем по бескрайним просторам Японии, ничего кроме. Во второй новелле пожилой мафиозный босс вспоминает о девушке, которая приносила ему обеды в парк когда-то много лет назад: придя в парк, он обнаруживает свою постаревшую возлюбленную, но не успевает даже толком познакомиться с ней вновь. Наконец, в третьей новелле, рассказанной наиболее скупо и фрагментарно, поведана история фэна знаменитой поп-звезды, попавшей в катастрофу, который из любви ослепил себя: опять же за пределами простой встречи этих двоих ничего не происходит и произойти не может.

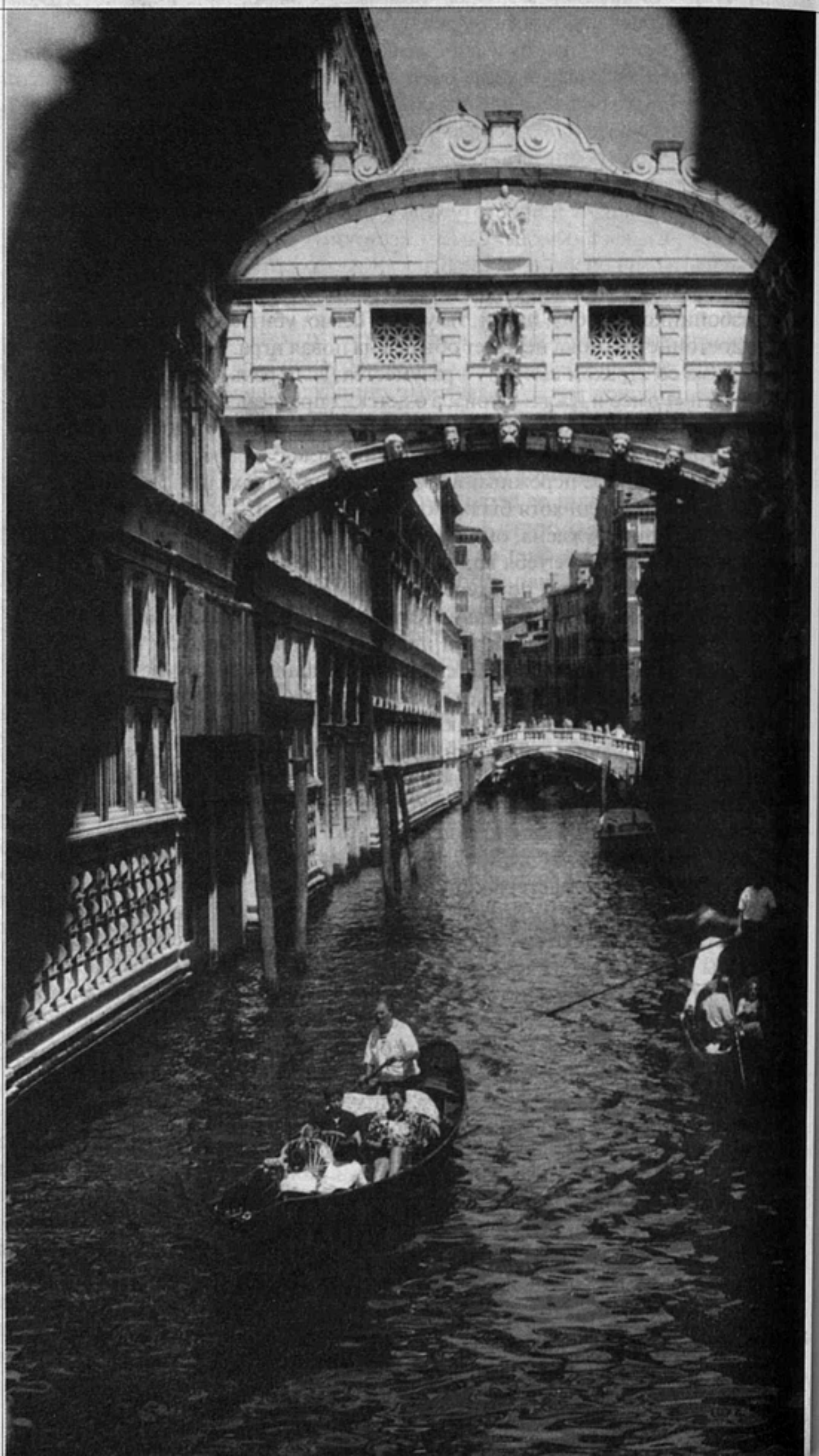
Все признаки детской, потаенной, самой сильной и самой умозрительной, влюбленности налицо: в знак любви парень покупает девушке смешные игрушки, в знак любви девушка делится с парнем принесенными из дому бутербродами (или рыбой с рисовыми колобками, какая разница?), предметом неистового

обожания становится красотка с плаката из музыкального журнала. Но рядом с этим — детский максимализм, готовность на невозможные жертвы: отказаться от домашнего уюта и уйти скитаться по миру, лишить себя зрения ради любимой. Наконец, невероятный эффект, когда одна улыбка любимого человека преображает окружающее пространство, а сверх улыбки не требуется ничего. За неимением более прозаичных форм выражения привязанности рождается идеализм, попросту невозможный в современном искусстве, искушенном во всем, и в сексе в первую очередь. Только ребенок способен на подобную чистоту выражения без намека на банальность, поскольку он еще не знает, что банальность банальна, потому что ему одному не стыдно изобретать велосипед. Очищая самую пошлую из тем за счет возвращения к детскому взгляду на вещи, Китано применяет эти магические очки во всех случаях. Так, клише японской природы — цветущая сакура или красные осенние клены — становится в его изображении пронзительно прекрасным, будто увиденным впервые. Впрочем, надо признать, что особенно удачно этот фокус проходит с европейской публикой, которая японских красот действительно в глаза не видела. Однако это не мешает оценить новизну и простоту художественной манеры Китано.

Режиссер называет «Куклы» самым жестоким своим фильмом, и не лукавит. Многочисленные и неизбежные смерти в «Жестоком полицейском», «Точке кипения», «Сонатине», «Фейерверке» и «Брате» были законом игры, все тех же казаков-разбойников: ба-бах, падай, ты убит. Падаю, убит, лежу с чувством собственного достоинства, пока не будет объявлена новая игра. Мечта о любви как-то несовместима со страхом смерти — разумеется, если речь идет не о юношеской увлеченности «Ромео и Джульеттой», а о детских представлениях из области волшебных сказок и размытого финального «жили-поживали да добра наживали». Китано не только передал в «Куклах» детский взгляд на любовь, он еще и отразил в них второе тайное переживание, через которое проходит каждый ребенок: переживание смерти или хотя бы информации о том, что жизнь не бесконечна. Смерть таинственна и ужасна, она может существовать только за кадром, никак иначе. В детском кошмаре тебя вот-вот должна настигнуть гибель, но в решающий момент с облегчением понимаешь, что умер кто-то другой, за кем ты наблюдаешь со стороны. Так и в фильме Китано вместо неминуемой смерти влюбленные герои превращаются в кукол, повисающих над обрывом на веревочке. Но перед этим время останавливается, и смерть заведомо отступает перед образом вечности, вновь детским, но оттого лишь более выразительным: в третьей части фильма все сюжеты прекращают свой ход, наррация исчезает в принципе, уступая место бесконечному блужданию двух влюбленных по четырем временам года, открывая цикл в начале и замыкая в финале. Это странствие вне пространства заставляет отступить традиционную повествовательную структуру перед чистой эмоцией, которой трудно не сопереживать.

Обращение к детскому взгляду — прием, которым пользовались все или почти все значительные мастера кино. У многих стихия детского была указанием на самое личное, самое интимное, самое важное — как у Тарковского в «Ивановом детстве» или «Зеркале», как у Бергмана в «Фанни и Александре». Недаром сюжеты для последних трех своих фильмов самый влиятельный режиссер современного авторского кино Ларс фон Триер позаимствовал из любимой в детстве сказки о девочке с золотым сердцем. Но никто не был столь последовательным и честным на пути к ребенку в себе, как Такэси Китано: в этом он, будучи разрушителем традиций японского кино, явился достойным сыном родной культуры, подарившей миру мангу, анимэ и покемонов. В этом секрет успеха и силы режиссера: какую бы ерунду он ни говорил, его устами всегда будет глаголить истина.

РАЗБОРЫ



НИНА ЗАРХИ

Внешность не обманчива

Подтверждая актуальность аристотелевской дилеммы: «Изображать вещи так, как они были или есть или как о них говорят и думают», самые сильные картины Венецианского фестиваля представили два полюса современной кинопоэтики.

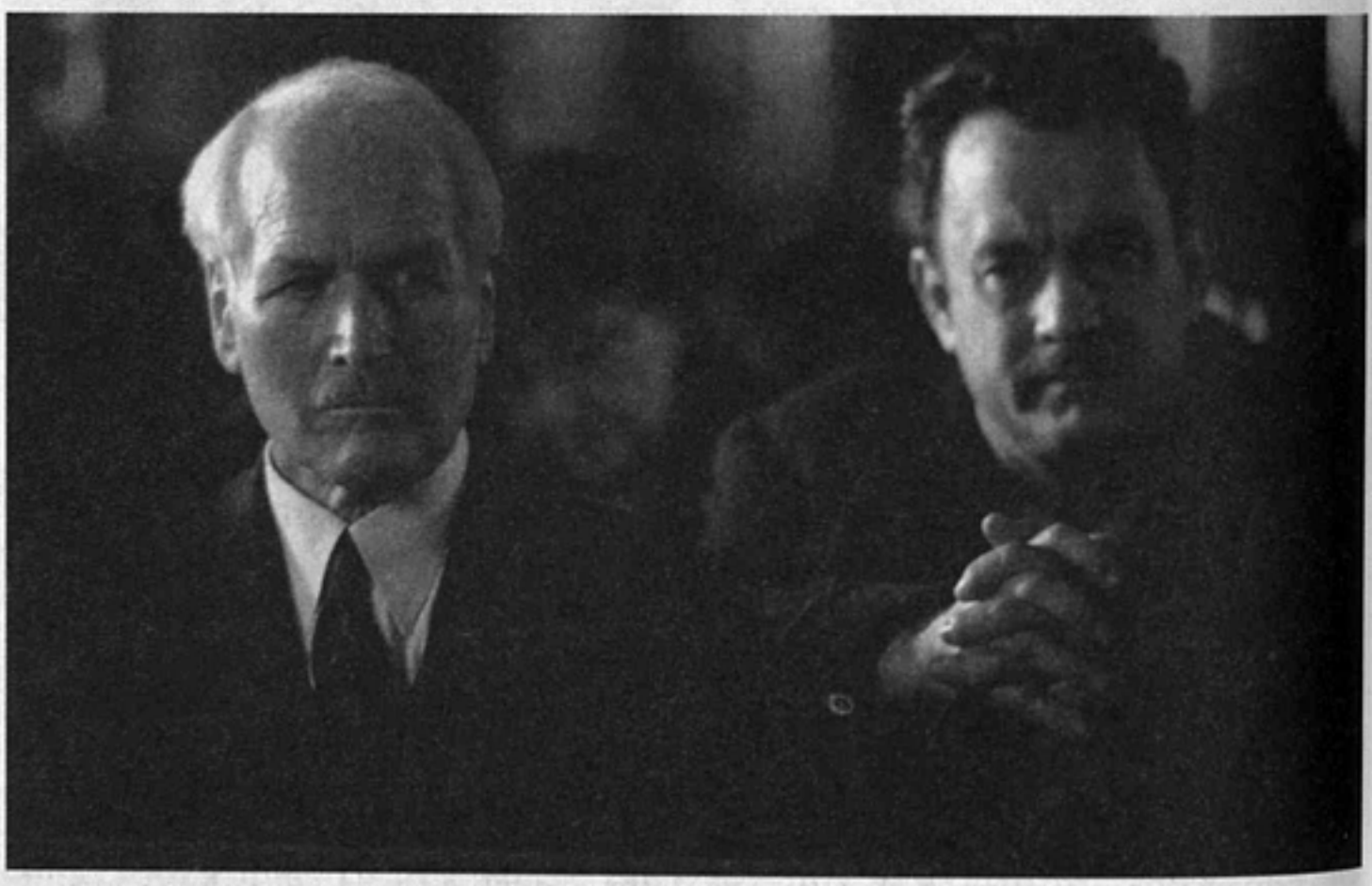
Стратегия остранения, понятно, не новость в практике искусства. Не новость и усиливающаяся время от времени тяга кинематографа к обновлению приемов опосредованного изображения реальности — тех, что закладывают допуски и искажения как животворящее свойство дистанцированного взгляда, трансформирующей оптики. Сегодня, когда в распоряжении кино — весь инструментарий честности и непосредственности (от докудрам до Махмальбафа), экран с упорством отстаивает право на «искусство», горделиво выставляя на обозрение мнимость своего жизнеподобия. Похожее уже было — на рубеже немого и звукового кино, позже — черно-белого и цветного. «Раз кинематография достигла цветного изображения, то она на более высокой ступени снова сделается неверной натуре», — угадал в 20-х годах Бела Балаш. Теперь, в Венеции начала XXI века кинематограф особенно упрямо, из фильма в фильм, многообразно и ловко доказывал эту свою неверность. Кстати говоря, Венеция для такого самостояния искусства — место более чем подходящее, ибо она идеальная его метафора. Будто бы специально к нашему разговору — известное суждение Бродского о том, что в Венеции, благодаря воде, «все во всем отражается. И отсюда — постоянные трансформации». К тому же поэт отметил, и это-то главное, что в воде на равных отражаются голубь, превращающийся на другом берегу в чайку, и закат в окнах, которые приобретают сходство с рыбами, сверкающими блестящей чешуей, и фигуры апостолов на фронтонах — скульптура, архитектура, в общем, искусство. В отражении, копии, реплике сегодняшних авторов привлекает помимо прочего и всепрощающее право на ошибку, на чудесное несовпадение с оригиналом.

Многообразие отражений, отчуждающих реальность, в рифму к отражениям, дрожащим рядом в венецианской «водичке», было на последней «Мостре» невиданным: парафраз, римейк, цитаты и риминисценции, кино в кино (то, что критик Цветан Тодоров называл «вложенными историями»), игра в жанр, вставки из чужого искусства — театра, оперы, живописи, наконец, марионетки... Тодд Хейнс, Стивен Содерберг, Сэм Мендес, Тян Жуанчун, Артуро Рипштейн, Такэси Китано и многие другие натягивали между экраном и реальностью занавес «искусства», то плотный, то почти прозрачный, но всегда заметный.

Я на твоем пишу черновике.
И вот чужое слово проступает
И, как тогда снежинка на руке,
Доверчиво и без упрека тает.
Анна Ахматова. «Поэма без героя»

«Эстетическое чувство — двойник инстинкта самосохранения и надежнее этики», — считал Бродский. На пути к действительности художники все чаще обращаются за посредничеством к самому кино, присваивая чужой образ реальности как однажды запечатленную, а значит, канонизированную, «утвержденную» правду о времени. Более того, единственную. Стилизация утверждается не столько как прием, сколько как мировоззрение. Самой последовательной венецианской стилизацией была тревожная в своей глянцевой стерильности картина Тодда Хейнса «Далеко от рая».

Хейнс — злой мальчик американского независимого кино, фаворит Сандэнса и лауреат Канна, развлекающий читателей лакированной прессы и обожаемый потребителями маргинальной. В конце 80-х он скандализировал культурную общественность своим короткометражным дебютом «Суперзвезда: история Карен Карпентер», оперативно запрещенным для проката, в 91-м шокировал прокатившимся по всем фестивалям полнометражным «Ядом», тремя новеллами-вариациями на гомоэротические темы из Жана Жене, а спустя четыре года сумел заполучить Джулиан Мур на роль провинциальной буржуазки, в чью жизнь неожиданно вторгается неизлечимый недуг — аллергия на среду, семью, комфорт, словом, «безопасность» (фильм так и назывался). Здесь режиссер впервые попробовал сменить нахальное косноязычие на холодновато-правильную кинематографическую речь, впервые показал опасность, скрытую за красотой, а в следующей, самой яркой и знаменитой (до «Рая») работе – «Вельветовые прииски» — окончательно доказал, что стилизация — его стихия. Фильм снят в 1998-м, а действие отодвинуто в 1984-й, когда герой журналист



«Дорога в ад», режиссер Сэм Мендес

предпринимает расследование обстоятельств беспутной жизни и загадочной смерти рок-идола ранних 70-х, в котором увидели и Дэвида Боуи, и Игги Попа, и Фреди Меркьюри. Хейнс стилизует эпоху и время вообще, пропуская его через двойную оптическую обработку, создавая двойную рамку и отдаляя реальность в два приема: он рассказывает историю про то, как человек рассказывает про то, как он пытался реконструировать подлинную историю. Режиссер играет в «Гражданина Кейна», играет с жанром, с реальностью и снами, воспроизводит наркотические галлюцинации, вводит видеозаписи концертов тридцатилетней давности и стилизацию под хронику более поздних лет — все

это в перпендикулярной изображаемому времени клиповой нарезке по моде 90-х и под ритмы старого глэм-рока. В «Далеко от рая» вполне взрослому теперь Хейнсу пригодились все его умения и все интересы: интерес к красоте, за которой всегда двусмысленность и опасность, к нетрадиционным отношениям, за которыми — то же самое; интерес к стилизации, дающей шанс присвоить чужое, объяснившись ему в любви, и спрятать свое — но так, что кому надо, тот догадается, где.

Осень 1957-го. Коннектикут, богатый провинциальный городишко, американский рай. Идеальная семья, воплощение устойчивости и здоровья. Белорозовая, улыбчивая красавица жена (Джулиан Мур), ее оплот; красавец муж, нежный, обаятельный и состоятельный; веселые послушные дети; преданная горничная-негритянка, тоже красивая и улыбчивая; большой и надежный дом с холлом в зеркалах и широкими белыми лестницами — по таким спускались все поколения голливудских героинь и героев. Ритуал расписанной по часам и по ролям пьесы повседневности, в которой социальное благополучие неизбежно сопровождается счастьем в личной жизни, а последнее существует, лишь будучи заверенным таким же благополучным и улыбчивым ближним кругом. Все рушится внезапно, когда Кэти (Джулиан Мур получила за эту роль заслуженного «Льва») застает своего Фрэнка в объятиях мужчины и, растерянная и одинокая, разрешает себе ответить на дружеское расположение садовника-негра, благородного, интеллигентного и тоже молодого и красивого. Муж и жена вместе пытаются бороться с грехом — посещают психоаналитика, едут вдвоем на курорт и вообще проявляют чудеса неподдельного великодушия и взаимного уважения. Но образцовый мир с нарастающей стремительностью катится к драматической развязке. Сохраняя при этом нетронутой райскую «американскую красоту».

Буян, заводила эпатажных акций и один из лидеров эпатажного кино, в «Далеко от рая» Хейнс словно бы стилизует и себя — под сорокалетнего остепенившегося автора качественного семейного кино. Такому — новому — Хейнсу

«Далеко от рая», режиссер Тодд Хейнс

понадобился и новый культурный герой взамен рок-звезд с печатью порока. Он выбрал Дугласа Сёрка.

Увлечение старым Голливудом сегодня все чаще возвращает из забвения это имя. А в 1968-м, классифицируя американских кинокорифеев, Эндрю Сэррис называл его «самым неизвестным и самым противоречивым мастером из второго эшелона голливудских мастеров» (к которому, правда, он причисляет также Любича, Кьюкора, Фуллера, Видора). Немец, настоящий европейский интеллектуал и левак, он переводил Шекспира, ставил в берлинских театрах Ибсена и Брехта, с которым дружил, и первым же фильмом завоевал

репутацию безупречного стилиста. В 37-м вместе с женой-еврейкой он покинул Германию и скрылся от нацизма в Соединенных Штатах. Здесь, чужой и никому не известный, вынужденный даже сменить непопулярную немецкую фамилию (из-за непопулярности немцев) и стать режиссером студии Universal Дугласом Сёрком, он был обречен на самый презренный из голливудских жанров — жанр «историй из дамских иллюстрированных журналов». В мелодрамах о неприятностях провинциальных домохозяек и их мужей в 50-е годы у него снимались Лана Тёрнер, Рок Хадсон, Джон Гэвин. После работы с лучшими актерами Берлина, отравленный опытами Брехта, Сёрк наверняка воспринимал эту свою новую деятельность скептически, что сегодня можно почувствовать в его картинах, хотя и сделаны они по всем голливудским стандартам: может, дело в том, что стандарты эти чуть-чуть подчеркнуты, выставлены напоказ. Так обычно стараются новообращенные или иностранцы, стремящиеся скрыть трудности общения на неродном языке. Не знаю, как полвека назад, но теперь в его холодноватой старательности, в отделанности зализанных цветных кадров-картинок угадывается надменность человека со стороны, слегка ироничного, с мрачноватым юмором. В самых известных лентах режиссера — «Великолепная одержимость», «Написано на ветре» (Written on the Wind — почти Gone with the Wind), «Все, что разрешают небеса», «Имитация жизни» — сквозь замыленность условных сюжетов, взятых из мелодрам 30-х годов или из Ladies Home Journal, проступают контуры реальной среды и конфликтов времени. Но, что еще важнее: в них всегда есть какой-то сдвиг, как будто предсказуемая до мелочей интрига вдруг спотыкается на чем-то недозволенном, двусмысленном, о чем не говорят. Героиня, которую все принимают за белую, вообще-то наполовину негритянка, хотя рассказ не об этом; вдова из среднего класса собирается замуж за ровню, но влюбляется в садовника, который моложе ее лет на пятнадцать, дело однако в другом...

К этим аккуратным намекам, рассыпанным по фильмам Сёрка, в наши дни

«Весна в маленьком городе», режиссер Тян Жуанчун

пишущие о нем прибавляют и биографические двусмысленности, в частности, творческое партнерство и дружбу с геями — постоянным продюсером и главным артистом. Так можно доискаться до причин интереса к поставщику мелодрам таких радикалов, как Годар, не раз на него ссылавшийся, или Фасбиндер, снявший парафраз на темы Сёрка «Страх съедает душу» (1974). Фигура полузабытого голливудского режиссера вместе с его творчеством легко превращается в олицетворение раздвоенности и надлома, которые диктует жестокая необходимость каждого человека больше скрывать, чем показывать, и мастерства — в умении это делать. Хейнс тоже присягает Сёрку — и перекличкой названий (Far

from Heaven — All that Heaven Allows), и заимствованием одного из двух центральных мотивов.

На отслужившем фундаменте Хейнс создает актуальное кино. О тоталитаризме большинства, об ужасе перед непонятным, о неизбежности абсолютного одиночества. «Мы такие же хрупкие люди, как голливудские герои, и живем мы в таком же опасном мире — мире, где на нас постоянно оказывают давление», — говорит режиссер. Однако прямой контакт с реальностью не входит в его задачи: «Мой фильм — не об Америке 50-х, он — об американском кино 50-х, о языке классического Голливуда. Все в нем пропущено через фильтр калифорнийской постановочной ментальности». Ключевые слова для нее — правильность, качество, безупречность.

Безупречна картинка Хейнса: закатный лес, во всю диагональ экранного прямоугольника, слева направо вдоль высокого речного берега, как будто нарочно вываливший на полотно все краски осени; синее платье героини на фоне темной дубовой двери; черные мужские руки, сгребающие золотые листья клена, — люди вставлены в натюрморты по законам «академической» живописи[1]. Безупречны и люди. Рыжеволосая Джулиан Мур превратилась в блондинку: «Мой натуральный цвет — нетипичный, значит, неправильный, в нем есть что-то странное, подозрительное, вызывающее. А Кэти — правильная американская жена». Играет Мур тоже безукоризненно. Хейнс пригласил актрису за умение «быть на экране сдержанной», и к своим обычным краскам она лишь «слегка добавила мелодраматизма в духе Ланы Тёрнер»: зритель, говорит актриса, должен всплакнуть. С достоинством играет заблудившегося мужа и Дэннис Куэйд: и грех, и переживания, с ним связанные, не могут лишить героя приросшего к нему образа стопроцентного американца. В этом разрыве между «искусством» и «жизнью», «раем» и «землей» и заключена катастрофа, определившая конфликт фильма.

Перевоплощаясь не в домохозяйку 50-х, а в ее голливудский образ, Джулиан Мур, по ее словам, никакой иронии себе не позволяла. «Только правда эмо-

«Лиля навсегда», режиссер Лукас Мудиссон

ций и могла спасти сценарий, похожий на мыльную оперу, от превращения в банальный кэмп. Комментарию места не было. Хейнс тоже не собирался ирони-

[1] Недаром как минимум в трех сильных венецианских фильмах, построенных на опосредованных отношениях с объектами подражания, природа представлена схожими кинопейзажами. В «Куклах» Китано, в «Весне в маленьком городе» Тян Жуанчуна (замечательно тонкий римейк ленты полузабытого китайского классика), и в «Далеко от рая» природа не застигнута врасплох, а словно переснята с живописных полотен. Давным-давно Сэй Сёнагон вынесла приговор: «То, что выглядит на картине лучше, чем в жизни. Сосны, осенние луга. Горное селение. Тропа в горах» («Записки у изголовья»).

зировать над старым Голливудом». Режиссер берет стиль как объект: он пробует, зафиксировав родовые черты кэмпа, очистить от него мелодраму.

«Далеко от рая», хоть и с оговорками, встраивается в контекст сегодняшнего увлечения неоклассикой, неоакадемизмом. Увлечения, быть может, не слишком продуктивного, но вполне объяснимого, поскольку, как считал Бродский, в моменты «самого большого раздрая» начинаешь держаться за «трезвость формы», стремиться «к жанровому порядку, в противовес размыванию границ жанра, размыванию формы». Реплика формального канона, давно устоявшегося в своей чеканной определенности (сродни популярному ныне аутентизму исполнения в музыке), предпринята Хейнсом не только для социальных разоблачений. Форма подвергается проверке на емкость, на убедительность, на соответствие, на ту самую — спасительную, по Бродскому — надежность эстетики. Прикол вроде бы неприкольного фильма Хейнса — в анахроническом сдвиге: на гламурной территории мелодрамы 50-х он размещает проблемы, существовавшие в обществе, впустившем маккартизм, но табуированные для Голливуда. Получается, что «трезвая форма» уже и тогда выдерживала контрапункт пристойной внешности и трагического «раздрая». Ставя кэмп Дугласа Сёрка, режиссер словно следует рекомендациям Мейерхольда, ставившего «Тристана и Изольду»: «Стилизовать» эпоху или явление — значит... воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения». Стилизуя ушедшую эпоху, Хейнс ловит современного зрителя, живущего вроде бы в абсолютно другом — беззастенчиво нескромном — мире, где, как полагают многие, меньшинства чувствуют себя вольготнее большинства. После просмотра возникает неловкое ощущение какой-то подмены: драма развалившейся семьи отступила в тень, ее заслонила нетрадиционность ситуации — муж изменил жене не с женщиной, а с мужчиной. Анахронизм коллизии отцепляет ее от конкретного времени и проблематизирует, а использование чужого стиля загоняет проблему назад, в далекие 50-е. История нас при этом почти не задевает.

Через «фильтр калифорнийской постановочной ментальности» Хейнс все-таки не сумел, как ни пытался, пробиться к жизни. Когда-то Зонтаг назвала кэмп «триумфом стиля, не различающего полов». И пояснила: «Взаимообратимость «мужчины» и «женщины», «личности» и «вещи». В какие-то минуты, глядя на экран, думаешь, что Хейнс сознательно проверяет точность этого определения — он держит дистанцию. В другие убеждаешься — нет, не держит, права Джулиан Мур: «Комментарию места не было».

Эстетика и впрямь надежна эстетическое чутье не подводит: взгляд, которому надлежит любоваться красотой, угадывая за ней отчаяние, и хаос, упирается в то, что безошибочно выдает презренный гламур. Получается, отважный автор поставил эксперимент на себе: «Далеко от рая» интересен потому, что стал фильмом о тирании формы, о стиле как явлении тоталитаризма.

В хорошем фильме всегда есть прямота, которая полностью избавляет нас от интерпретаторского зуда.

Сьюзен Зонтаг

Прямота — одно из главных достоинств золотого лауреата Венеции британского фильма «Сестры Магдалины». В своей второй режиссерской работе замечательный артист Питер Муллан, плоть от плоти прямых фильмов Кена Лоуча, у которого он чрезвычайно успешно снимался (к примеру, за роль героя в «Меня зовут Джо» получил в Канне актерскую «Пальму»), «грубо, скупо и с полной убежденностью», как он пишет, рассказывает очень простую и очень знакомую по книжкам и по кино историю. «Историю, к большому сожалению, подлинную».

С середины XIX и до конца XX века в Ирландии под крылом католической церкви руководимые «сестрами милосердия» существовали так называемые

«приюты Магдалины» — чаще всего прачечные, что-то вроде диккенсовских работных домов или исправительных трудовых колоний строгого режима для совсем юных девушек, почти подростков — они могли провести здесь и всю жизнь, ибо сроки им никто не определял, государство делало вид, что ничего не знает, и вообще все было шито-крыто.

Девушки, выкинутые собственными родителями или обществом, трудились бесплатно 364 дня в году, а церковь неплохо зарабатывала, считая, что выполняет свою святую обязанность — возвращать согрешивших на путь истинный.

Документальную основу фильма визируют начальный титр «Ирландия, 1964» и плывущий по черному, словно надгробный камень, фону список узниц Магдалины, похожий на списки узников всех застенков мира, тридцать тысяч фамилий удалось в конце концов обнаружить в малодушно засекреченных церковных архивах. Но сюжет фильма все же вымышленный, и чтобы усилить его правдивость, автор делает героинями четырех совершенно разных девушек-подростков, а в четырех коротких прологах типизирует грехи, за которые попадали к корыту, и социальный бэкграунд падших. Маргарет изнасиловал на свадьбе сестры кузен, и вот мы не слышим, но видим, как под звуки разудалой музыки и топот танцующих новость облетает всех. Отец пострадавшей шепчется с пастором, а на рассвете молча стаскивает опозоренную дочь с кровати, заталкивает в машину и увозит. Набожная Роуз имела несчастье понести невенчанной, ребенка у нее отбирают прямо в больнице, а сама она оказывается у Магдалины. Третья, Бернадетт, попадает сюда за то, что красива, а красота — вызов, она будоражит мальчишек и приносит хлопоты воспитательницам в детдоме. В обители «падших женщин» плоть и дух самолюбивой гордячки будут укрощать трудом, голодом, розгами, молитвой и уродливой шершавой униформой цвета мыши, но в тихую мышь она все же не превратится и вдвоем с Роуз совершит побег. Последняя героиня, Криспи-

«Сестры Магдалины», режиссер Питер Муллан

на, напротив, очень некрасива, покорна и простодушна, почти слабоумна, такую исправить, то есть сломать, совсем просто. Криспина несколько раз пытается покончить с собой, а позже погибает в сумасшедшем доме. Мы узнаем об этом в эпилоге, титры сухо проинформируют нас о судьбах всей четверки.

Несвобода неестественна, как оскопление; насилие над личностью, унижение ее достоинства — величайшее зло и самое тяжкое из преступлений, в сравнении с которым никакие грехи уже вообще ничего не значат; пока церковь не признает свою вину и не пройдет через покаяние, она не может рас-

считывать на доверие[2]. Такой открытый социальный, гуманистический пафос, такой яростный гражданский гнев, похоже, только на Британских островах умеют очеловечивать и превращать в глубоко личное художественное высказывание. И конфликт, локализующий это послание протеста, конфликт подростков с миром взрослых, облеченных авторитетом и неограниченной властью — семьи, школы, общества, церкви, — глубоко и последовательно разрабатывается тоже, пожалуй, только в английской литературе и английском кино. Ирландское обычно (как в «Сестрах» — совместном англо-ирландско-шотландском проекте) вплетает в тему мощные антиклерикальные обертоны.

Фильм Муллана сделан с подкупающей сосредоточенностью на послании, которое читается в каждом кадре. В своей аскезе режиссер столь последователен, что в каком-то смысле отказывается и от ретро, хотя действие фильма и происходит в 60-е годы прошлого века. Ему важнее подчеркнуть, что последняя прачечная закрылась совсем недавно, в 96-м. Но главное, стилизация рассеяла бы внимание авторов, расфокусировала историю, флер искусства, стиля затуманил бы трезвый и суровый взгляд. Акцент сделан на персонажах, они держат рассказ, находясь постоянно в поле зрения авторов, и лишь два раза – на короткое мгновение — врезается в почти театральное, плотно населенное, фронтальное и монохромное экранное пространство безлюдный, с глубокой перспективой пейзаж. Оба раза один и тот же — луг, холм, за ним другой и полоска неба. И цвет вползает зеленый, не сочный, не Technocolor по Сёрку и по Хейнсу, а реальный, тускловатый ирландский. Этот кусочек свободной земли прямо за высоким приютским забором тоже дан по делу, во исполнение фабулы: впервые мы видим его глазами Маргарет, случайно обнаружившей, что калитка не заперта и на секунду поддавшейся было порыву — бежать. Не решилась, вернулась, отчасти ради Криспины, за которую собиралась отомстить священнику. Но мы за эту секунду успели вместе с героиней физически ощутить зов воли и страх перед ней, отдельной, без нас существующей. Успели вдохнуть и выдохнуть. А в следующий раз мы задержали дыхание, пока этот кусочек земли пересекали, запыхавшись, другие беглянки, Бернадетт и Роуз. Режиссер получил от нас то, чего хотел: в комментарии к фильму он пишет, что в каждом эпизоде добивался «от зрителя физического присутствия рядом с героинями».

Присутствию помогает осязаемость простых предметов, важнейших для жизни в бессрочном заточении: скользкий кусок мыла, толстая влажная бельевая веревка, крюк, на который ее можно накинуть, чтобы повеситься, большие ножницы, занесенные сестрой-начальницей над головой Бернадетт, ключ-избавитель... От картины Хейнса или, скажем, от ретростилизаций Мендеса, Жуанчуна, Рипштейна в памяти остается ощущение единого плывущего перед глазами кадра-картины — с уходящим в глубину изображением, вторым планом, фоном, атмосферой и настроением. От фильма Муллана — великолепно сделанные эпизоды.

И, разумеется, героини. Вспышками введенные в фильм в коротких предысториях, дальше они существуют в полном соответствии с угаданными характеристиками. Справедливая Маргарет, самолюбивая и непокорная Бернадетт, убогая Криспина, кроткая Роуз. Начинающие актрисы работают «по системе», максимально вживаясь в роль, с рискованной откровенностью — режиссер не боится крупных планов, и экран выдерживает сценическую выразительность реакций, потому что это реакции людей, настигнутых в моменты эмоциональных кульминаций. Для фильма принципиальны не нюансы психологии, а общее для всех противостояние несправедливости, не то, какие они, жертвы насилия, хорошие, невинные, а то, что подавление личности — мерзость и с мерзостью надо бороться. Подробности про каждую из девушек могли бы сделать картину «сентиментальной, эмоционально предсказуемой», считает Муллан. «Как все те жалостливые и скучные в своей дотошности «фильмы

[2] «Сестры Магдалины» в Италии в прокат не вышли, и даже к участию в традиционных показах фильмов-лауреатов Венецианского фестиваля в Риме Золотой лауреат допущен не был.

недели», так называемые «правдивые истории». Чтобы избежать этого, я стремился к непосредственности во всем — в съемке, в игре... добивался, чтобы камера и актеры сохраняли непредвзятость. Я не хотел, чтобы камера кого-то любила, а кого-то порицала, знаете, все эти приемы: девушки — в ясном сиянии, монахини — в мрачной тени. Я старался, чтобы стиль изображения был сырым и доверительным. Сырым — в том смысле, что мы использовали только ручную камеру и треногу: мне нужен был акцент на героях, а не на выверенной композиции. Доверительным — в том смысле, что камера не должна была метаться из угла в угол без видимой причины. Это, разумеется, не означает, что я снимал докудраму»[3].

То, что «Сестры Магдалины» не докудрама, подтверждает и выразительность, порой гротесковость актерской игры. Выдающиеся английские театральные и киноактрисы Джералдин Макивэн (в роли главной «сестры») и Фрэнсис Хили (в роли рядовой), сам Муллан, вообще «взрослые» противостоят молодым и на уровне эстетики: они заостряют рисунок, добавляют эксцентрической выразительности — их участие в фильме невелико по времени, и они должны успеть донести порученную им часть авторского послания: самое страшное, по Муллану, не исключительность, не масштабность и не инфернальность, а «абсолютная банальность зла. Измываясь над бесправными девчонками, «сестры» считают, что не делают ничего особенного. И искренне обижаются, когда жертвы их не понимают». Эти самодовольные ханжи должны быть смешными и страшными, должны вызывать у зрителя отвращение и жалость. Режиссер настаивает — мы откликаемся.

Венеция, с ее максимальной, как говорил Бродский, плотностью искусства на квадратный сантиметр, убедила в верности упований на эстетическое чувство. На морализм эстетики. Ее орудие — глаз — остро реагирует на уродство и нелепость, тем самым сигнализируя нам о том, что перед нами зло, несправедливость, фальшь. Хорошее кино, то, что заставляет волноваться и думать, — это по-прежнему кино напряженной, выразительной, единственно возможной, вместе с замыслом родившейся формы. Густой, агрессивной или минималистской, традиционной или радикально новаторской, но непременно исключающей малейшие намеки на фарисейское несоответствие между «что» и «как». Изображая действительность с натуры или ссылаясь на память, очень часто — чужую, общаясь с реальностью (и со зрителем) напрямую или через посредников, авторы лучших венецианских картин сумели подобраться к ее проблемам — благодаря органичности поэтики, «правде стиля».

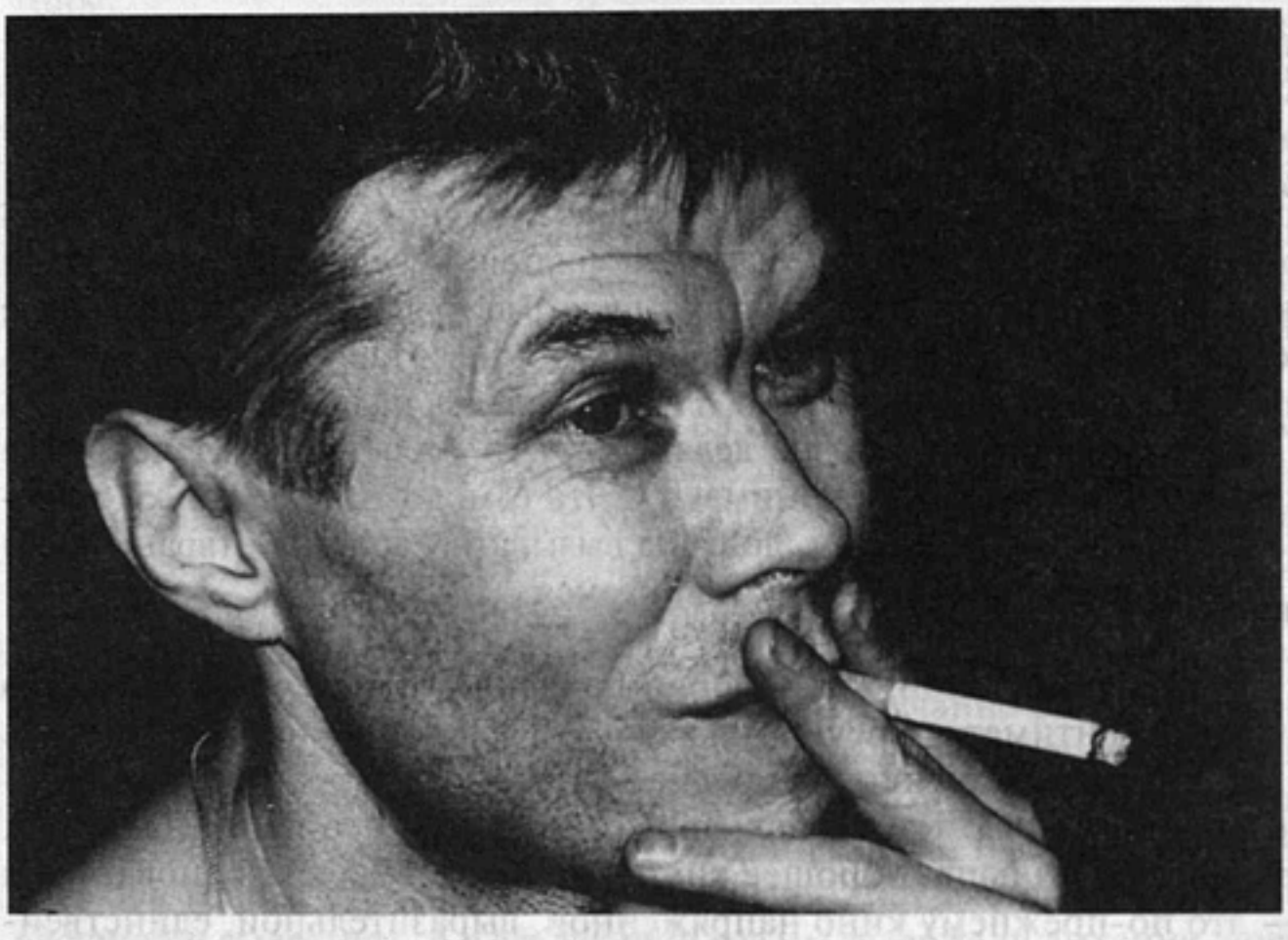
«Только поверхностные люди не судят по внешности. Тайна мира в видимом, а не в невидимом». Чем старше и самостоятельнее становится кинематограф, тем более точным в применении к нему кажется это замечание Оскара Уайльда.

[3] Высказывания Питера Муллана взяты из рекламного буклета к фильму «Сестры Магдалины» и выступления режиссера на венецианской пресс-конференции.

АЛЕКСАНДР БАШИРОВ:

«Мир пока объясняют левые...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ Н.СИРИВЛЯ



А.Баширов

Международный фестиваль независимого кино «Deboshir», или «Чистые грезы», — акция уникальная. В том смысле, что для проведения ее нет никаких прагматических резонов. Желание заработать деньги? Нет. Фестиваль проводится за гроши, большинство сотрудников работают бесплатно, а значительное число участников прибывают за свой счет. Продемонстрировать «городу и миру» новейшие достижения независимого кино? Тоже нет. В конкурсной программе — фильмы, снятые три, пять, а то и семь лет назад, уже показанные на многих фестивалях и даже получившие там призы. Обнародовать архивные редкости? Опять-таки не для этого. Ретроспективный показ включает общепризнанные шедевры, от «Стачки» (разве что озвученной «вживую» группой «Текилаjazzz») до «Уик-энда» и «Сделано в США» Годара. Может, затея состоит в том, чтобы устроить супертусовку с привлечением модных художников и музыкантов? Да, на фестивале играют действительно легендарные люди — от В.Бутусова до группы «Ленинград», — но зрители и слушатели при этом исчисляются в зале десятками. Стадионные фанаты отдыхают. Они даже не знают, что где-то на окраине Питера проводится диковинный «Deboshir».

Невзирая на скромность и даже камерность мероприятия, вдохновитель, организатор и бессменный президент фестиваля А.Баширов определяет его задачи так. «Дорогие друзья! — гласит текст, помещенный на обложке буклета рядом с фотографией Баширова в виде мыслителя в подштанниках и с сигаретой в зубах. — Недавно узнал следующее. Солнце — одна из примерно 500 тысяч миллионов звезд, образующих Галактику под названием Млечный путь. Во всей Вселенной имеется около 100 тысяч миллионов галактик. Кроме того, Вселенная постоянно расширяется. Куда? Я думаю, задачи фестиваля очевидны. Воодушевленные!

Желаю всем нам удачи». Следует, видимо, полагать, что цель фестиваля — произвести некий взрыв, не то усиливающий, не то задающий правильный вектор «расширению Вселенной».

Место и время для этого выбраны идеально. Место — город Санкт-Петербург, «колыбель революции». Время — 7—10 ноября, когда недовольство погодой, климатом и вообще наличной действительностью достигает взрывоопасного пика. Идеально выбраны и кинематографические компоненты «взрывчатки». Баширов как человек с абсолютным вкусом строит драматургию фестиваля вокруг поистине гениальных образцов пролетарского, левого, революционного кино. При этом «Стачка» С.Эйзенштейна, «Энтузиазм» Д.Вертова, «Познавая белый свет» К.Муратовой — маньеристская вариация канонического советского сюжета о комсомольско-молодежной стройке, — демонстрируются тут не для того, чтобы в очередной раз доставить удовольствие гурманам-синефилам, но чтобы подвергнуть «атаке» (любимое слово Баширова) инертное сознание растерянных современников. Он, как щепотку дрожжей, вбрасывает великое кино в невнятное месиво нынешней жизни в надежде спровоцировать революционное брожение умов. Недаром Эйзенштейн, Вертов, Годар и Муратова соседствуют на фестивале с отвязанной продукцией сегодняшних нонконформистов. Недаром здесь проводятся «круглые столы», где обсуждается и осуждается судебная возня вокруг таких одиозных «жертв режима», как В.Сорокин и Э.Лимонов.

В целом пространство «Deboshira» устроено следующим образом. В центре — малый стеклянный куб — аквариум со спонсорской водкой «Вальс Бостон», которую две прекрасные девы в розовом раздают всем участникам; водочные пары, смешиваясь с эманациями великого кино, современной рок-музыкой и зажигательными речами разномастных «противников режима», образуют своеобразную «дебоширскую» атмосферу внутри большого стеклянного куба — здания Ленинградского дворца молодежи, где размещается фестиваль. За пределы этого пространства общественное брожение не выплескивается. Да и внутри все, в общем, достаточно корректно. Если не считать мелких эксцессов, вроде пьяного «наезда» экс-редактора газеты «Еще» на академика Топорова в ходе дискуссии о проблемах «политической порнографии» или незапланированного появления казачьих атаманов с антисемитскими лозунгами на «круглом столе» «Искусство как политика, политика как искусство».

Все происходящее на фестивале носит характер комнатного антибуржуазного бунта, этакой маленькой «октябрьской революции» в стакане воды. Занятно, возбуждающе, местами — гениально, местами — шокирующе, местами — .не пойми как. Но поражает при этом практически полное отсутствие каких-либо новых идей и лозунгов как художественного, так и политического толка. Весь идейный реквизит позаимствован из прошлого. Неужто протест против квазибуржуазного нынешнего застоя способен облечься лишь в такие вот архаически революционные формы? Ведь уже пытались, используя энергию недовольных, угнетенных масс, взорвать мир, поменять траекторию движения планеты. Не вышло. Иллюзии рухнули, погребя под собой миллионы жертв. Так почему же художников так тянет вновь поиграть с остатками этого динамита. Левые идеи все больше входят в моду в эстетских кругах. Игнорировать эту тенденцию невозможно. Когда Б.Березовский пытается подружиться с А.Прохановым, это можно списать на политический интерес. Но когда М.Трофименков и другие рафинированные интеллектуалы дают Проханову премию за роман «Господин Гексоген», в их искренности сомневаться, увы, не приходится. Об этом странном феномене ретрореволюционного, авангардно-консервативного сознания мы и решили побеседовать с отцом-основателем фестиваля «Deboshir».

Наталья Сиривля. Ты устраиваешь фестиваль как такую маленькую революцию...

Александр Баширов. Ничего я не устраиваю. Замысел был научный, аналитический. Я просто пытался соединить Эйзенштейна, Дзигу Вертова и Годара. Это была главная тема, вокруг которой должно было строиться все остальное. Мне хотелось посмотреть, происходит ли их сопряжение с реальностью? Насколько все это актуально?

Н.Сиривля. Ну и как? Актуально?

А.Баширов. На самом деле неактуально.

Н.Сиривля. Почему?

А.Баширов. Не популяризируется пока. Любая научная концепция проходит через какие-то этапы, и самый последний этап — популяризаторский, когда она становится формулой, идеологией — страны, чего угодно.

Н.Сиривля. А в чем концепция?

А.Баширов. Мне было важно понять, как культура всемирная соотносится с отечественной культурой. Насколько русский авангард 20-х годов является основой современной визуальной культуры.

Н.Сиривля. Только визуальной?

А.Баширов. Не только — идеологической и прочей. Я такие вещи рационально не формулирую. Мне хотелось это чувственно, через кино ощутить. И чтобы другие ощутили. Может быть, тут комплекс неполноценности. Я имею в виду общий, национальный...

Н.Сиривля. В данном случае для комплекса неполноценности нет никаких оснований. Фильмы русского авангарда, показанные на фестивале, — из числа абсолютных шедевров. Мои знакомые, посмотрев на открытии «Стачку», сказали: всё, дальше нужно только пить пиво и водку, потому что умри — лучше не снимешь.

А.Баширов. Это хорошо! Сразу так — «мордой об стол», чтобы люди понимали: все уже сделано. Состояние кинематографа последних двадцати лет требует именно, чтобы люди смотрели «Стачку» и другие фильмы, которые я показываю. Чтобы не был потерян критерий. А то все у нас происходит по принципу «на безрыбье и рак рыба».

Н.Сиривля. То есть ты считаешь, что кино выдохлось, потеряло всякую энергетику?

А.Баширов. Да, все как-то по-пластунски ползут. Берут крепости ползком. А может, и вообще не берут. Так, лежат и счастливы, что паразитируют на свалке культуры и цивилизации.

Н.Сиривля. Помимо неоспоримых художественных достоинств, фильмы, составлявшие основу программы, были отчетливо окрашены в тона левой, революционной идеологии.

А.Баширов. Ну, следующий фестиваль можно сделать с правыми идеями. Хотя самовоспевание богатства почему-то не является художественно стимулирующим. Конформизм художнику не подходит. Хочется чего-то революционного, бороться с чем-то.

Левые футуристы отличаются от правых футуристов, Маринетти отличается от Маяковского. Но футуристы, фашисты — в 20-е годы все это как-то работало. К идеологии они относились страстно. Так что проблема в страсти. А левый окрас — он не принципиален... Он из ретро.

Н.Сиривля. Вот и мне показалось: весь ваш революционный пафос — глубокое ретро.

А.Баширов. Ну и сегодня есть, конечно, легкая фронда против всеобщего «Давайте обогащаться!». Фронда против коммерческих фильмов. Люди, которые снимают кино для денег, импотентны. Они не создают свой художественный мир и в результате очень быстро исчерпываются.

Н.Сиривля. Современные картины, показанные на фестивале, тоже зачастую используют чужие художественные образы. Например, в финской картине «Назад в СССР» Яри Халонена бегает Ленин-вампир. Или образ Гаврилы Принципа в «Анархистах» Томаша Тота. То есть левые художники тоже паразитируют на каких-то уже существующих концепциях и образных мирах.

А.Баширов. Нет, расщепление готовых знаковых систем — это определенная работа, в отличие от простой имитации чужого художественного пространства.

Н.Сиривля. И все-таки почему же творческий импульс, фрондерство, недовольство существующим приобретают этот ретрооттенок?

А.Баширов. Ретрооттенок? Может быть, это ностальгия... Я так думаю. Для меня лично — это ностальгия по Модерну. С большой буквы.

Н.Сиривля. Я понимаю. Ты не любишь постмодернизм. Но ведь он, говорят, уже кончился...

А.Баширов. Значит, начался постпостмодернизм, когда едят уже то, что съедено. Как это называется по-научному?

Н.Сиривля. Копрофагия.

А.Баширов. Есть ощущение определенного тупика. Но оно достаточно позитивное. Это не общий тупик. Это тупик той модели жизни, которую представляют как раз правые...

Н.Сиривля. Знаешь, есть проблема, связанная для меня с общественно-публицистической составляющей твоего фестиваля — с «круглыми столами», например.

А.Баширов. Да, там у нас были и нацболы, и всякие такие странные персонажи.

Н.Сиривля. Мне кажется, что революционная идеология, чудесная и вдохновляющая на уровне эстетического жеста и хэппенинга, как-то слабо в сознании многих, кого я там видела и слышала, отграничена от экстремизма реального, политического. Вот идет обсуждение: является ли то, что Лимонов вооружает какую-то «дикую дивизию», писательской акцией, «текстом», который он таким странным образом создает? Или это попытка «насильственного свержения существующего строя»? Присутствующие нацболы прекрасно чувствуют разницу, они *играют* словами «бунт», «восстание», используя трибуну для рекламы собственной партии и своего лидера. Но я вижу, что рядом сидят люди, которые все эти слова воспринимают всерьез. И в результате лихие призывы «к оружию» начинают казаться реально опасными. А когда появляется казачий атаман...

А.Баширов. Да? Смешно!

Н.Сиривля. Испуганный Миша Трофименков вынужден просто свернуть дискуссию, поскольку чувствует: дело сейчас дойдет до того, что ему будут бить морду...

А.Баширов. Хорошо! В прошлом году дрались. Это здорово, что такое происходит. Что творческие персонажи и политические хоть как-то схлестнулись... Люди увидели, что рядом еще кто-то существует.

Н.Сиривля. В том-то и дело, что они не схлестнулись, они практически слились.

А.Баширов. Ну, слились... Д'Аннунцио как-то собрал группу футуристов, и они захватили Триест. Побегали по городу и свалили. Черт его знает...

Н.Сиривля. Когда не литературные, а натуральные фашисты захватывают Триест...

А.Баширов. Я не несу ответственность за людей, которые высказывают на фестивале свои идеи.

Н.Сиривля. Но ты же их приглашаешь.

А.Баширов. Должен быть пейзаж. Определенный пейзаж. Пусть выскажутся. Свободу слова никто не отменял. Пусть вступают в полемику. Это нормально. У меня принцип: на моем фестивале за дебош несет ответственность сам дебошир. Оплачивает разбитые стекла, решает свои проблемы. Человек напился, упал — это его право. Упал — пусть лежит, никто его не тащит в милицию. Вот уже пять лет, казалось бы, такой специальный фестиваль — и никаких эксцессов.

Н.Сиривля. Что считать эксцессом?

А.Баширов. Какую-то драку с вызовом ОМОНа, демонстрации с антиправительственными лозунгами.

Н.Сиривля. Это было. Просто тихо, в рамках научной дискуссии.

А.Баширов. Ну, во всяком случае, я не вижу тут никакого диссидентства и профессионального поливания власти, как это происходит на «Эхе Москвы» или как было на прежнем НТВ. Есть такая группа людей, которые во всем обвиня-

ют власть. То есть само слово «власть» является для них жупелом, как для любого анархиста, хотя они и называют себя демократами. В результате они борются с государством, которое, по Марксу, есть инструмент насилия в любом обществе. И глобалисты используют этих анархистов для разрушения государства, конкретно — Российской Федерации.

Н.Сиривля. А ты не анархист?

А.Баширов. Нет, я не анархист. Я вообще не политик. Единственное, что я могу, — размышлять по этому поводу и слушать. Меня волнует музыка русского языка, всякие разные персонажи, ощущение актуальности, «шум времени».

Н.Сиривля. Но те регистры русского языка, которыми оперировало бывшее НТВ, тебе неприятны?

А.Баширов. Почему неприятны? Просто я слышу фальшь, слышу, как спекулируют словами. «Свобода», «либерализм»... а в подтексте — примитивное отрицание государства. Почитай «Вехи», тогда разумные люди уже всё понимали. Но до сих пор происходит то же самое. Киселевы и Политковские бегают, с ума сходят... Это же анахронизм! Я смотрю и думаю: почему они такие несовременные?

Н.Сиривля. А твои-то идеи современны?

А.Баширов. Организация людей без насилия невозможна. Вопрос в мере этого насилия. В XVIII веке люди придумали, что государство — это «общественный договор», в XIX — что это «машина для подавления», в XX веке принцип национального государства вообще был поставлен под сомнение. И все согласились. Очень многие на Западе активно это проповедуют. Как ни странно, они проповедуют две вещи: что государство не нужно и что должно быть право наций на самоопределение, как с Чечней. И при этом называют себя демократами. Тут надо как-то определиться. Это же полный хаос в понятиях! Люди используют лозунг национального государства, чтобы потом отказаться от этого государства и вступить, допустим, в Евросоюз. В результате ими руководят чиновники из Брюсселя, и они, вместо того чтобы давать деньги на кино, вынуждены содержать европейскую бюрократию и платить американским рабочим, которые делают оружие для НАТО.

То есть везде есть точки, где художник находит противоречие. Это противоречие между желанием биомассы вкусно кушать и сладко спать и странными организмами, которые хотят делать что-то еще. Правда, они тоже хотят кушать. И все это опять кончается левыми объяснениями. Потому что пока мир объясняют левые. Правые его унифицируют.

Я тебе скажу. Вот был фестиваль. Абсолютно классический фестиваль...

Н.Сиривля. Да, по подбору фильмов — абсолютно классический.

А.Баширов. Авангард — это классика. Это концепт фестиваля. Я считаю, чем человек авангарднее, тем он классичнее.

Н.Сиривля. То есть классикой для тебя является модернизм?

А.Баширов. Классика — это совершенство модерна. И русский революционный авангард вписывается в него прекрасно.

Н.Сиривля. Но ведь с тех пор прошли годы. Мы живем в другом тысячелетии. И эта ретротенденция при том опыте, который человечество приобрело в XX веке, кажется мне какой-то возвратной корью, «детской болезнью левизны». Пора искать другие формы фронды, сопротивления, отстаивания своей свободы, самоопределяться в геополитическом, просто политическом и духовном пространстве как-то иначе.

А.Баширов. Заметь, исторически все «измы» придуманы на Западе, все религии созданы на Востоке. И, исходя из этого, все религиозные системы — левые. То есть христианство, мусульманство и т.д. И православие — тоже левое.

Н.Сиривля. Восток, вообще-то, на карте справа.

А.Баширов. Они левые, если взглянуть на них сквозь призму сегодняшних проблем. Религии как мифологические системы существуют и как-то организуют духовную жизнь людей. А все, что мы имеем с правой стороны, — это западная потребительская цивилизация, где главное — деньги. И деньги нужны не для того, чтобы быть свободным от денег, а чтобы организовать собственную жизнь в соответствии с желаниями транснациональных корпораций, которые через

СМИ заставляют людей покупать производимый ими продукт. В конце концов человек становится суперпотребителем вещей, про которые он сам не понимает: зачем они нужны. Основная проблема западной цивилизации — невозможность остановиться в смысле создания все новых потребностей.

Н.Сиривля. Значит, по-твоему, все, кто сопротивляется магистральному вектору развития глобальной цивилизации, левые?

А.Баширов. Глобализация не является магистральным вектором. Это извращение естественного, созидательного человеческого начала.

Поэтому я возвращаюсь к моему тезису, бью в одну точку: надежда человечества — это Россия. Для меня во всяком случае. Ты говоришь: нужно самоопределяться. Конечно, нужно! И я для себя решаю это так: именно в России грядет нечто, что разрушит еще одну империю. Как Россия разрушила империю Чингисхана, как она разрушила наполеоновскую империю, империю нацизма, империю коммунизма, так же она разрушит и империю, которая рождается сейчас, — империю потребительского маразма. Она формируется под либеральными лозунгами, однако она нежизнеспособна.

Н.Сиривля. То есть Россия, получается, — главный разрушительный фактор мировой истории.

А.Баширов. Такая у нее миссия. Россия созидает культуру и одновременно разрушает цивилизации, которые пытаются уничтожить культуру человечества. Сама по себе цивилизация — абсолютно античеловеческая вещь. И борьба цивилизации с культурой, про которую писал Шпенглер, сегодня разворачивается в России. Это нужно понимать, чтобы ясно осознавать себя в контексте происходящих процессов. Если человек это понимает, он способен как-то определиться со своими собственными критериями.

P.S. Как видим, все очень серьезно. Эпидемия «левизны», охватившая радикально настроенных художников (где «левое», порой, совершенно неотличимо от «правого» и идеалы революционного авангарда легко сочетаются с ценностями национализма и фундаментализма), — не просто безответственная игра или затейливая нонконформистская поза, но непосредственная реакция на глобальные сдвиги привычной картины мира. Причудливые конфигурации идей — результат импульсов, хаотически посылаемых самой реальностью. И вещий бред художника пополам с детским лепетом доморощенного идеолога — такой же слепок действительности, как социологические опросы, замеры общественного мнения, свежие полосы газет и телевизионные новости. Его следует, по крайней мере, принять к сведению, дабы не удивляться, когда ситуация духовного тупика обернется всплесками экстремизма, наркомании, социальными катаклизмами и т.п.

XX век позади, но его идейное наследие не переосмыслено, не изжито. Рожденные им утопические химеры вновь и вновь будут соблазнять людей, сознание которых пока не способно постичь безмерно усложнившуюся, стремительно мутирующую картину реальности. Эпоха перемен преподнесет еще множество самых диковинных идейных гибридов. И поклонники Эйзенштейна, выступающие под знаменами «православия и народности», а также национал-большевики, перекрасившиеся из свободных порнографов[1], еще покажутся нам людьми с классически ясным и стройным мировоззрением.

[1] Имеется в виду лидер рижских нацболов Абель, присутствовавший на фестивале. О нем см. эссе М.Трофименкова «Беседы с «террористом» в этом же номере.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Признаки разумной жизни, или Заказать всех!

В 2002 году КРОК предполагалось сделать особенным. Во-первых, шедевров на проведение ежегодного анимационного форума явно не хватает. Во-вторых, до КРОКа в фестивальной сетке расположились престижные МКФ класса «А», в том числе Аннеси и Загреб, так что основная обойма открытий киногода уже известна. Вот и подумалось: может, имеет смысл трансформировать (хотя бы на один раз) этот плавающий фестиваль в, условно говоря, «спасательный круг» для профессионального сообщества?

Об ужасающем положении российской анимации сегодня не говорит только ленивый. Понятно, что в отсутствие налаженной индустрии этой сфере отечественного кинематографа не выжить. Да и спасать ее пока никто не собирается. Даже после выступления Президента России, заметившего вдруг, что мультфильмов отчего-то стало меньше. Во всем мире анимация существует благодаря телевидению. При этом огромную роль играет тесное сотрудничество художников с представителями телеканалов уже на уровне производства. Во всем мире, но не у нас. Причин тому множество, о них ниже. Но главная причина очевидна: несовпадение интересов, глубокая пропасть между аниматорами, творцами фильмов, и их «трансляторами», деятелями ТВ.

Что, если этот разрыв свести к минимуму? Посадить в одну лодку (в нашем случае фестивальный корабль) и тех и других? Пусть вместе смотрят фильмы, обсуждают их, выясняют отношения друг с другом, спорят, дискутируют на «круглых столах». Наивно?

Признаюсь, я сделала устроителям фестиваля и вправду утопическое предложение. Конспективно оно выглядит следующим образом.

«Женщина-Лисица», режиссер Прийт Тендер

КРОК существует уже более десяти лет и в профессиональной среде зарекомендовал себя как престижный смотр, в котором участвуют и звезды анимации, и дебютанты. Переход фестиваля на ежегодный «шаг» дает возможность проводить в рамках фестиваля, признанного АСИФА, актуальные тематические форумы с обсуждением на них насущных профессиональных проблем.

Более 95 процентов нынешней анимации — заказ. КРОК-2002 предлагается посвятить заказной анимации, обозначив несколько аспектов этой темы.

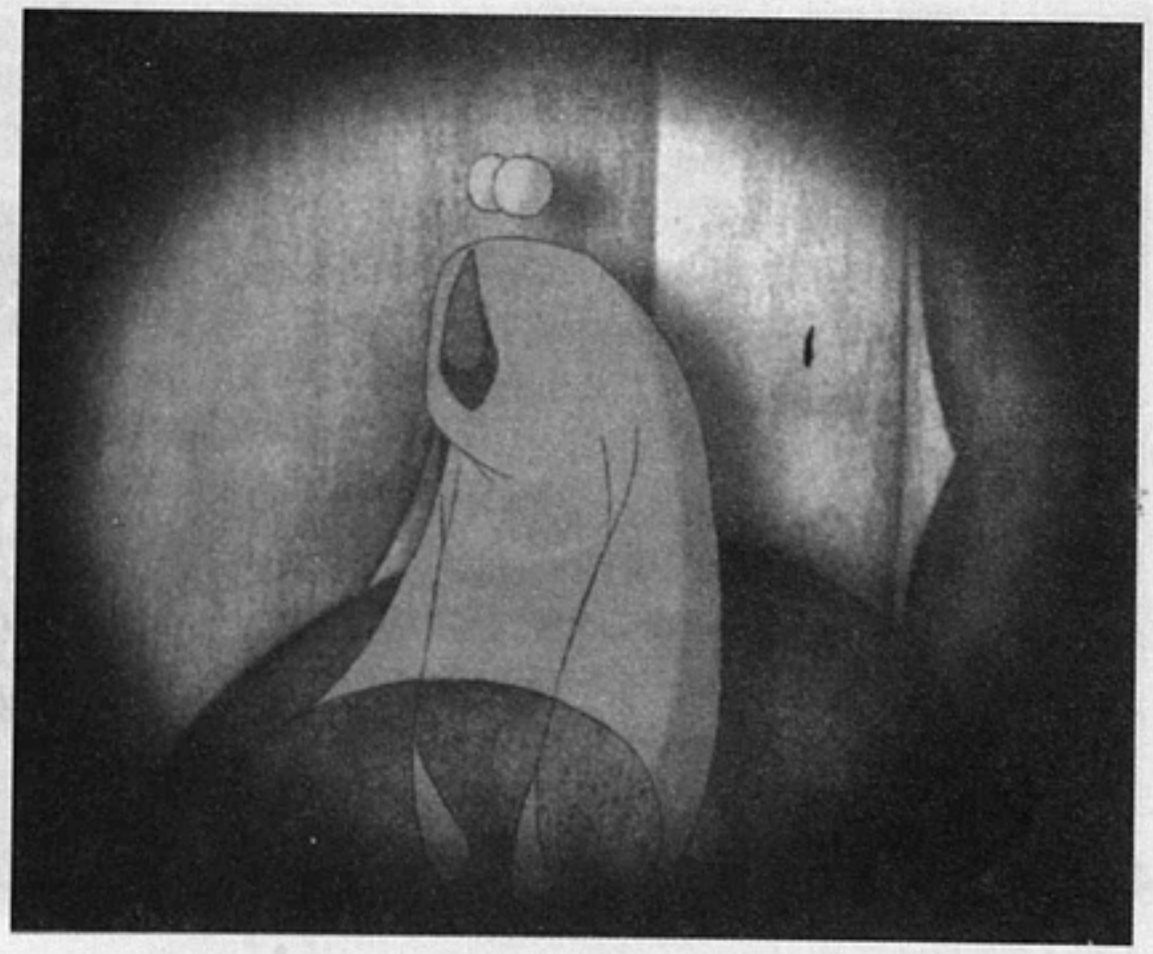
1. Телевизионное многосерийное кино. Для исследования его традиций, реалий и перспектив следует пригласить не только теоретиков и анимационных практиков, но и продюсеров, и представителей телеканалов и фирм, занимающихся анимационными сериями. Разумно провести дискуссию, что-

бы выяснить ключевые точки пересечения интересов заказчиков и исполнителей. Наряду со смотром фильмов может проходить конкурс идей, проектов, пилотов, сценариев. В жюри конкурса «Перспектива» необходимо пригласить продюсеров, представителей ТВ. В таком случае фестивальный приз может быть подкреплен заключением договора с каналом. Соседствующие с кинопоказами «круглые столы» с участием западных продюсеров и специалистов по серийному потоку рассмотрят тему «сообщения сосудов» — российской и зарубежной анимации. Накопленным опытом работы в рамках культурного заказа (экранизации, просветительское кино) могли бы поделиться представители студий «Пилот» (американский проект), «Кристмас-фильм», «Человек и время» (английские проекты) и т.д.

2. Полнометражное анимационное кино. В чем причина беспрецедентного успеха «Последней фантазии» Хиронобу Сакагути, игровой картины, целиком сотворенной анимационными средствами? Почему «Ледниковый период» Криса Уэджа в России занимает верхние строчки бокс-офисов? Отчего именно такие фильмы, как «Скуби-Ду» Раджи Госнелла, заняли пустующую в большом кинематографе нишу семейного кино? Почему самая знаменитая в мире артхаусная студия «Аардман Анимейшн» во главе с Ником Парком переходит на полный метр? В чем причины невероятной всемирной популярности незамысловатого на первый взгляд японского анимэ? И наконец «тема дня»: революционный в истории кино успех анимации в профессиональной кинематографической среде (победа фильма Хаяо Миядзаки «Тихиро, унесенная духами» в Берлине). Заметим, что сегодня и Россия переживает настоящий бум «долгоиграющего» аниме-кино. Идет работа сразу над несколькими полнометражными проектами. Среди них «Князь Владимир», «Перстень царя Соломона», «Лобо», «Щелкунчик», «Синяя Борода». Добавим к этому незавершенному списку украинский проект «Отважный молодой казак» и узбекский «Алпамыш» и... зададимся массой новых вопросов. При полном упадке анимационной отрасли — поразительное число крупных проектов? Анимационное кино — дорогое удовольствие, кто и как может его финансировать и обеспечить производственную базу и целую армию профессионалов? Где эта армия?

3. «Наши люди в Гаване». Среди работающих за рубежом уже известные художники Юрий Черенков, Александр Бубнов, Игорь Ковалев и его коллеги по американской студии, Алексей Харитиди, Андрей Золотухин, Зоя Трофимова, Владислав Байрамгулов и многие другие. Если бы собрать всех наших аниматоров, разбросанных по миру, в одну студию, замечательная была бы студия!

Наряду с показом работ, выполненных российскими художниками на знаменитом французском «Фолимаже», уместны мастер-классы Александра Петрова (плюсы и минусы заокеанского производства; фильм «Старик и море»), Евгения Сивоконя (проект мэтра Ежи Кучи), Юрия Черенкова (новый европейский полнометражный проект, который он реализует во Франции), Игоря Ковалева (российские аниматоры в Голливуде).



«Так тихо», режиссер Лирон Бар-Акива

4. Коммерциализация анимации. Известно, что уже практически не осталось мастеров, избежавших заказной участи. Как авторские притязания и амбиции вписываются в жесткие рамки заказа в коммерческой анимации? Интересно по этому поводу послушать таких художников, как Норштейн (автор заказных проектов «Сахар», «Спокойной ночи, малыши»), Птеров («Пористый шоколад»), Бардин, Татарский, Петров...

В этом же разделе (в качестве его

отдельной рубрики) — **«От «Путча» к «Любе»?»**. Асы музыкальных и рекламных клипов Газизов, Сикорский, Геллер, Максимов, Голубков и другие — о том, в какую сторону двигается ТВ-заказ.

5. Банк идей. Известно, что у каждого аниматора есть нереализованные (нередко давние) проекты, сценарии, даже пилоты. Часть из них не прошла экспертизу жюри Госкино (позже Министерства культуры), часть просто не была предана широкой огласке. Хорошо бы КРОКу (название фестиваля переводится-расшифровывается как «шаг» — шаг навстречу друг другу, шаг идеи к ее реализации) собрать такие невостребованные проекты и распространить эту базу данных среди продюсеров, телевизионных начальников, меценатов.

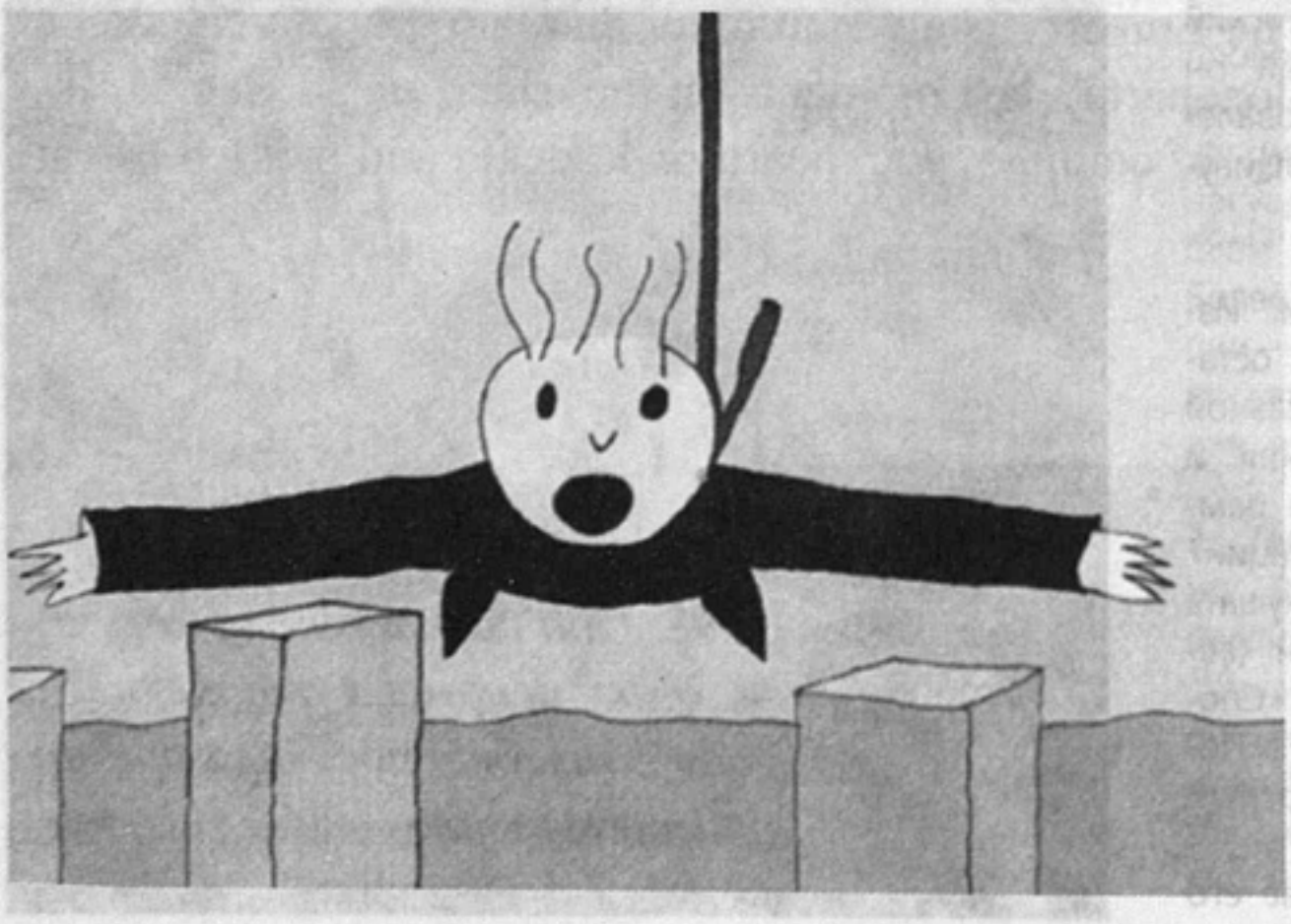
Сегодня российская и украинская авторская анимация медленно угасает. Новая индустрия еще не народилась. Если и проводить в сложившейся ситуации профессиональный смотр-семинар, то такой, который будировал бы новые идеи и проекты, реанимировал жизнь профессии и интерес к ней самих аниматоров.

Маниловская слеза капнула на этот прекраснодушный проект и застила грубую реальность голубой дымкой. Дымка развеялась. Корабль отчалил. КРОК начал работу...

Из фестивального досье

Как выяснилось, некое «ответственное лицо» главного федерального канала сообщило, что детская продукция и отечественная анимация «Россию» не интересуют. ТВС в качестве компенсации своего отсутствия на КРОКе предложил бесплатно показать фестивальные ролики. Неожиданную отзывчивость и желание познакомиться с отечественными аниматорами и мультипликацией выказал самый неприступный, вальяжный «Первый»: его делегация на КРОКе была весьма представительной. И что совсем не удивительно — REN TV, давно замеченный в пристрастии к анимационной и цифровой сфере визуального искусства, вполне закономерно откликнулся и командировал на фестиваль своих представителей.

Конкурс был разделен на два потока. Авторское кино составило программу «Б» с самостоятельным жюри, которое возглавил классик анимации Фредерик Бак. Но главной программой «А» — что в истории фестивального анимационного движения беспрецедентно — стал смотр заказной продукции, здесь рассматривались сериалы, полнометражные фильмы, прикладная анимация, клипы и пилоты.



«Мир герани», режиссер Марсел Хоби

Впрочем, деление на программы и категории весьма условно. Даже во время просмотра того или иного фильма не всегда определишь, к какой фестивальной категории его можно отнести. К примеру, «Необычные рижане» Розы Стиебры сняты к 800-летию Риги и рассказывают о символах древней столицы. То есть это фильм (стандартного телевизионного формата — 26 минут), по определению, заказной. Но очевидно, что картина адресована детской дошкольной аудитории, и это одно из ее достоинств. При этом культура анимации, тщательность и качество рисунка не умаляют основ-

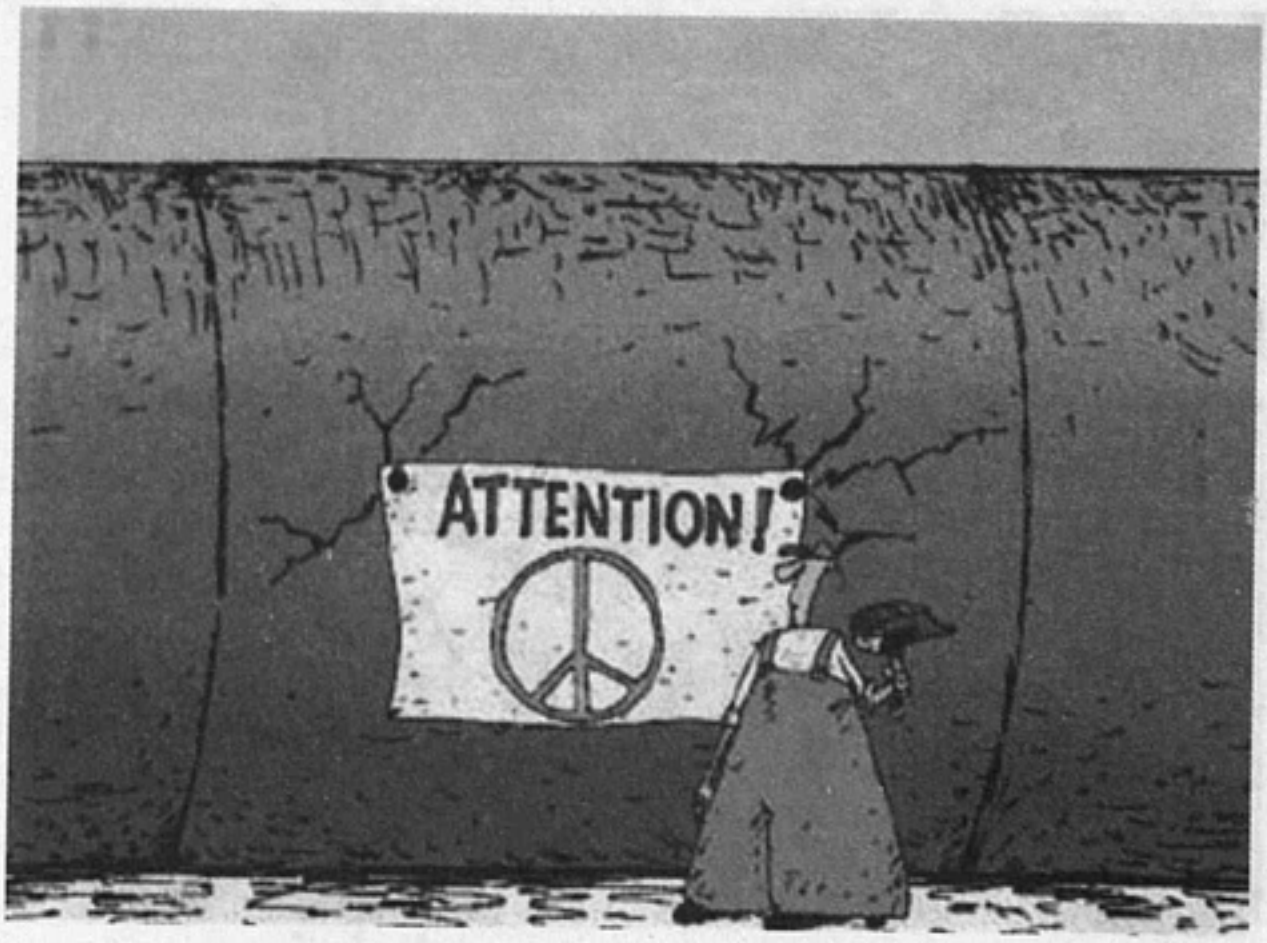
ной недостаток — отсутствие юмора, пластических гэгов и просто захватывающей интриги.

К слову, о ситуации на студиях бывших союзных республик. Если в Латвии дело обстоит, как показалось, более или менее благополучно, то в Литве на всю анимацию выделяется в год сто тысяч долларов. Поэтому молодые аниматоры, как и их российские коллеги, предпочитают работать на Западе. В Эстонии ситуация много оптимистичнее, и эстонские авторы стали завсегдатаями крупнейших международных анимационных смотров. А это прямой путь к интеграции в мировое пространство — к совместным проектам, сотрудничеству с западными телекомпаниями. В то же время Роберт Саакянц чуть ли не в одиночку создал на руинах анимационной студии «Арменфильма» почти что целую индустрию. После тринадцатилетнего отсутствия в среде анимационного сообщества он представил на КРОКе поразительный отчет: восемь фильмов «для души» и четыре публицистических, четыре клипа, около семидесяти минутных заказных роликов и около двухсот минут заказной мультипликации для Англии и Франции. И это не говоря о еженедельных политических телесюжетах!

Автора!

Линию традиционной анимации, основанной на анекдоте и черном юморе в духе Загребской школы, поддержал фильм «Мир герани». Его режиссер Марсел Хоби сочинил смешной мозаичный мир, нарисованный в классическом добротном карикатурном ключе. Антагонизм изображения и текста не только вызывает смех, но переливается игрой смыслов, красками, живописующими бессмысленную реальность. «Как поживаете?» — «О'кей! В общем и целом у меня все в порядке», — говорит, дежурно улыбаясь, чья-то оторванная голова, перед тем как дворник сгребет ее метлой в совок и выбросит в мусоросборник. «Дорогая, спасибо, что ты не забыла поздравить меня с днем рождения», — ласково воркует муж, аккуратно завязывая петлю на шее... «Веселые картинки», милые разговоры соседей, подружек в кафе, сослуживцев — всё в этом фильме нежный аккомпанемент жуткой абсурдной действительности.

«Миру герани» близок по атмосфере фильм Роберта Саакянца «Признаки разумной жизни». Как всегда, режиссер складывает свой экранный «кубик Рубика» — конгломерат точных достоверных деталей, замысловатых метафор, абсурдистских ситуаций. Некто рассматривает в микроскоп события, происходящие на далекой сумасшедшей планете Земля. На этой планете специально подкручивают часы, чтобы быстрее посадить солнце. Папа Карло топит печь поленьями, которые, выгорая, выпускают в трубу ду́ши... неродившихся Буратин. Запущенная землянами ракета врезается в какое-то инопланетное тело. Тело это — мозг того самого человека, который разглядывал никудышных землян в микроскоп... Яркой, красноречивой картине Саакянца все же не хватило внутренней цельности. Ощущение, что это коллаж, спешно собранный из заготовок разных лет, подтвердил и сам автор, признавшийся, что сложил «Признаки» из отдельных сюжетов специально для фестиваля.



«Признаки разумной жизни», режиссер Роберт Саакянц

Фильмы КРОКа продемонстрировали, что излюбленный жанр анимационного авторского кино — эскиз (он, возможно, компенсирует неумение режиссеров ясно сформулировать мысль). Скажем, «Ада», блестяще нарисованная Ли Уитмором, с нежностью хранящая традиции анимации 50-х. Это автобиографическое

кино, сразу же напомнившее «Бабушку» Андрея Золотухина. Атмосферное кино. Тонированное изображение: старинные картины, светящаяся пыль в потоке солнечных лучей, просачивающихся сквозь гардины. Старушка лущит горох. Крупные планы рук, изуродованных подагрой. Поблескивают толстые стекла очков. Рядом взрослая дочь со своими будничными проблемами, внуки с привычными играми. Завтра старушка уезжает. Но куда? Если, к примеру, в дом престарелых, то бытовая картинка обрела бы внутреннее напряжение, неявный драматический эффект. Нет. Старушка так и продолжает лущить горох, пока на экране не появляется финальный титр.

«Фрагменты соли» португальского режиссера Кристины Тейксейры — игра с сыпучими материалами: солью, кофе. Снова эскиз, в котором условные образы трансформируются один в другой. И только. В финале экранный герой разводит руками (примерно то же делает зритель), и образы исчезают.

Не то в эстонских фильмах, выверенных почти на молекулярном уровне. Это качественная, старательная, подробная анимация. Неторопливые, в меру странные истории. Например, кукольная «Женщина-Лисица», героиня которой с позором изгнана дядюшкой с небес за фривольное поведение и теперь вынуждена жить и умирать в военизированной зоне. Талантливый режиссер Прийт Тендер, запомнившийся философской картиной «Монблан», продолжает исследование подсознательного, и поэтому трактовки его фильмов могут быть самыми неожиданными.

В невероятной истории Александра Татарского и Валентина Телегина «Красные ворота Расёмон» конькобежец Игорь Достоевский соревнуется с японским спортсменом Акирой Куросавой. Наматывая чемпионские ледовые круги, он вдруг замечает под коньками подозрительное пятно, а под ним – группу мужчин, расписывающих партию в преферанс. «А в это время» теплая компания и впрямь собралась расписать партейку. Все шло своим чередом, пока один из игроков не увидел над собой, что будто проносится над ними конькобежец да еще сверху его карту разглядывает... Эта история разворачивается в пространстве сталинской гиперреальности: дирижабли над Красной площадью, пионеры с горнами, хрустальная роскошь Елисеевского. Нарисовано все здорово, с массой остроумных изобразительных подробностей. Но фильм много выиграл бы, будь закадровый текст, исполненный в духе бородатых анекдотов, существенно отредактирован.

Как всегда, стилистически изысканна картина Славы Ушакова «Апельсин» — словно в одно касание нарисованная сказка о любви между моряком и продавщицей апельсинов. Режиссер обращается к технике традиционного рисунка, продуманно, скромно использует цвет. Его фильмы — скорее цветная графика, в которой краски — язык эмоций.

«Красные ворота Расёмон», режиссеры Александр Татарский, Валентин Телегин

Иногда случается, что в одно и то же время в разных уголках Европы создаются родственные по духу и исполнению творения. Французская «История Сезарии» Камиля Эрно, как и фильм Ушакова, создана минималистскими средствами. Стильная черно-белая графика. Рисунок будто даже незавершен, будто старается поспеть за сменой чувств героини. Да и само действие сбивчиво, неравномерно, как дыхание бегущего вверх по лестнице. Сезария тоже продает фрукты и овощи. И в какой-то момент она остро чувствует, что жизнь ее невыносимо скучна и монотонна. С утра до вечера, день за днем одно и то же. И пока с дежурной улыбкой девушка взвешивает товар, мечты

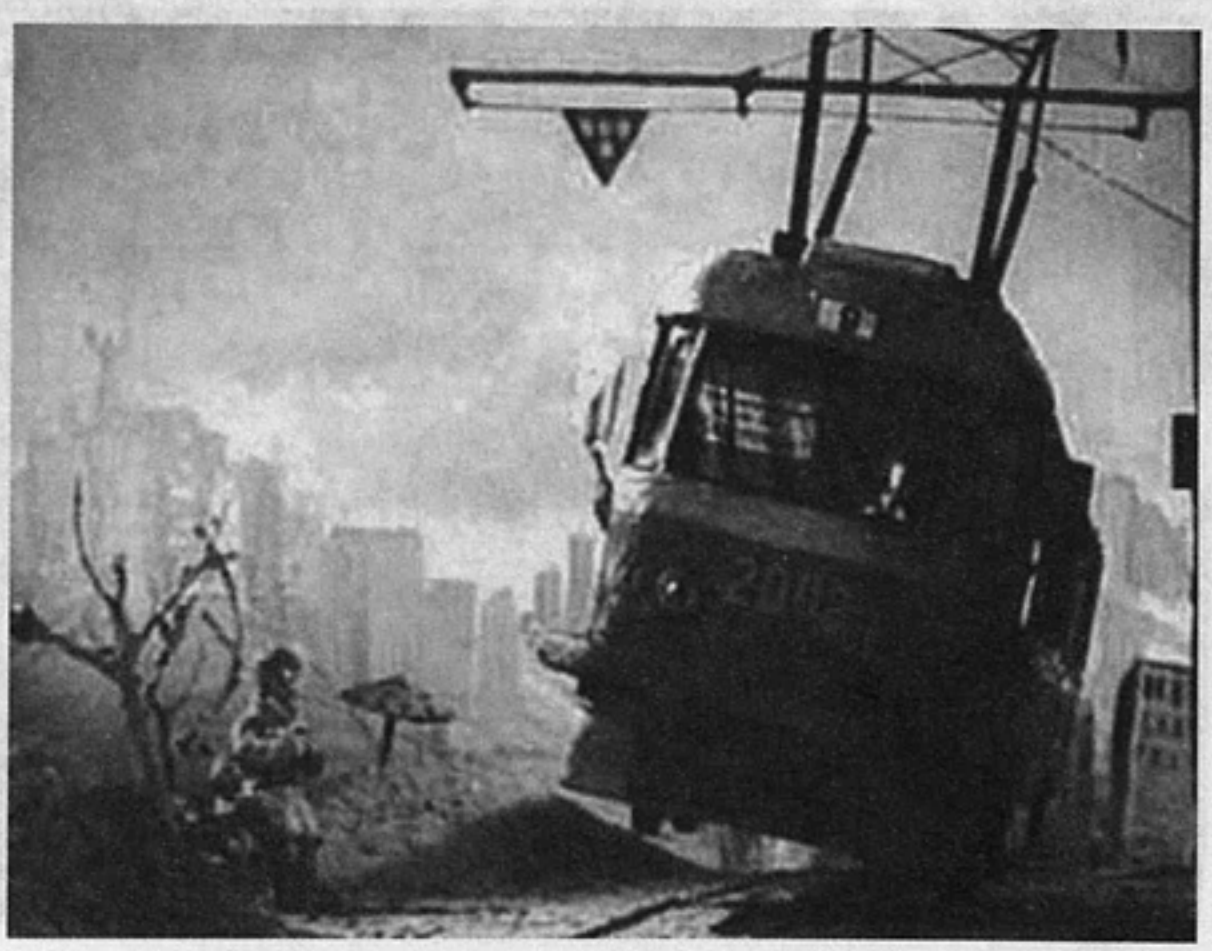
уносят ее далеко от утомительной рутины. В финале она, отшвырнув тележку с дынями, бежит к мальчишкам, прыгающим на батуте, и... взмывает вверх...

Среди компьютерной продукции самый яркий фильм — французский «Процесс» Ксавье Де Л'Эрмюзьера и Филиппа Грамматикопулоса. Черно-белая графика артистично подчеркивает механистичность, неспособность компьютера вдохнуть жизнь в персонаж. Однообразные шеренги джентльменов под зонтиками. Неестественная механика движения 3D-платформы не микшируется, а превращается в художественный прием. Аккомпанемент выверенному строю — синкопированные подскоки ударных. Потерявший шляпу становится неадекватным толпе изгоем, сбивается с шага, нарушая идеальную ровность рядов, потом чудом взлетает над морем голов. Главное — достать себе котелок, сорвать с другого. Пусть другого забьют зонтиками. Индивидуальность, погибающая под давлением унифицированного однообразия, по духу и пафосу фильм близок «Адажио» отечественного мэтра Гарри Бардина.

Образец артистичного и даже фривольного использования «железа» продемонстрировал венгр Пал Тот в «Сексуальной жизни светлячков». Трехмерное пространство превращается в уморительную театральную феерию, положенную на волшебную музыку — вальсы Штрауса. Светящиеся, переливающиеся красками самки светлячков привлекают неказистых самцов. Брызги света, как маленькие салюты, вспыхивают то тут, то там. На счет — ровно по Штраусу — раз-два-три. Один крошечный Ромео выбирает себе самый яркий свет самой притягательной самки. И летит, летит из последних сил... Пока не становится понятно, что летит он к Луне. Неопытный Икар, влюбленный в сам свет (как юные любят саму любовь), кажется заведомо обреченным на гибель от чувств. Но в финале фильма, почти на титрах, даже Луна начинает вдруг сверкать, искриться новыми красками, подплясывать в ритме вальса. Значит...

Не был отмечен жюри смешной американский фильм «Подлодка!» Джесса Шмала. У подводников проблемы одна за другой. То глубоководная буря, то капитан куда-то исчезает. Оказывается, бурю вызвал скульптурный «писающий мальчик» в центре фонтана. А сама крошечная лодка, переполненная героическими моряками, плавает в фонтане сквера, населенного фактурными, в духе Феллини, персонажами. Здесь три ловеласа на мотоциклах ухаживают за пышногрудой девушкой. Дама потчует капризную собачку в дорогом ресторанчике. Монашки истошно молятся, футбольная команда готовится к решающему матчу... Фильм соткан из гэгов, основанных на игре масштабов и карикатурных взаимоотношениях персонажей.

Гран-при в конкурсе «А» получил Степан Коваль за фильм «Шел трамвай № 9». Работа неплохая, для дебюта (а прежде Коваль делал лишь короткие заказные фильмы) вполне качественная, украшенная острыми зарисовками и гэгами. Но и с ошибками, явно лишними или недоработанными фрагментами.



«Шел трамвай № 9», режиссер Степан Коваль

Недоумение вызвал и выбор жюри в области детского кино. Среди других премирован рождественский фильм Андрея Соколова «Хаш», в финале которого под нежную мелодию «Джингл Беллз» заживо сварен Санта-Клаус! Но при этом не была замечена одна из лучших российских картин года — точно адресованный детям «Желтухин» Марии Муат.

Авторский конкурс, как обычно, демонстрировал несхожесть почерков и художественных устремлений. Любой терпеливый зритель мог выбрать по вкусу несколько неплохих картин. Ситуация, можно сказать почти нормальная. Почти... Если бы не ощущение определенной тенденции...

В 2002 году Гран-при в Аннеси получила голландская десятиминутная компьютерная картина Адриаана Локмана «Штрихкод». Серое на сером (со скромными вкраплениями белого и черного). В качестве персонажей возникает нечто похожее на тампоны «тампекс». Их становится все больше, от них простираются ровные ряды теней. Игра света и тени, действительно, изобретательна. Видя эту армию палочек-близнецов, вспоминаешь игольчатый экран. Но там тысячи игл направлены на создание образа, изменчивых характеров, пейзажей, настроения. Тут же десять минут следишь за сменой штрихов и их теней. Буквально. Впечатлительный зритель может медитировать, путешествуя по абстрактному – трехмерному, но на диво однообразному — миру. Даже искушенный фестивальный зал пришел в растерянность.

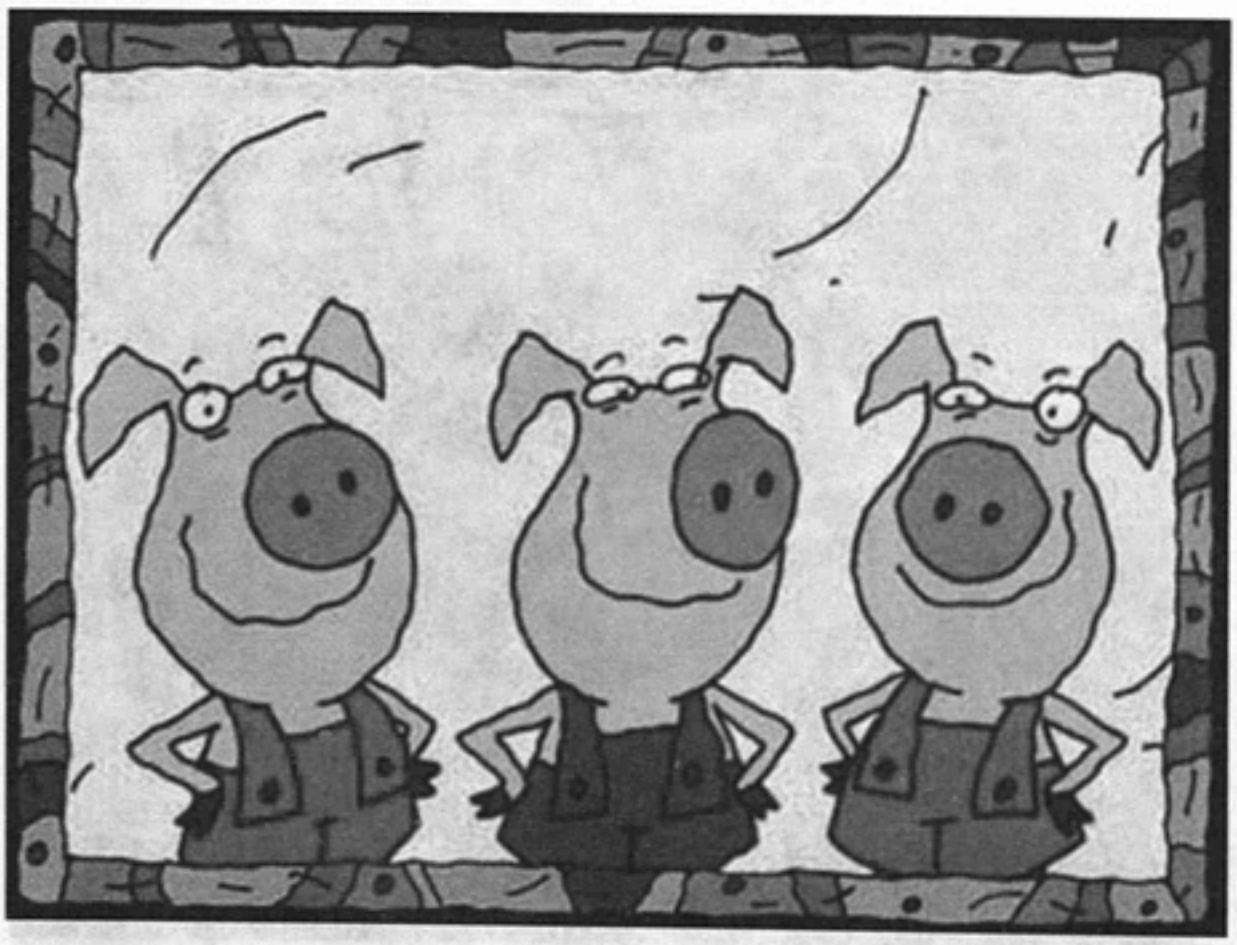
Вот она современная тенденция. Авторская анимация уверенно отстаивает собственную независимость от зрителей. А редкие в последнее время совпадения авторских и зрительских интересов — например, артхаусные фильмы Дюдока, в которых изысканный визуальный ряд суть проявления эмоции, философских размышлений и даже человеческой истории (что совсем уже редкость в современной анимации), — скорее исключение.

«Заказное для Житкова? Извините, нет такого!»

Иной раз очень трудно отнести фильм к категории «заказ». Ведь картины Натальи Орловой, Марии Муат, Владимира Петкевича, Андрея Золотухина, сделанные по заказу англичан, может быть, самые авторские во всей программе. Или тот же «Хаш». Затеян он был ушлым заказчиком как коротенькая мультвкладка на диске, который богатенькие папы Карло отправляли бы в качестве новогоднего поздравления (вместо открытки) своим партнерам. Заказчик сгинул, и фильм начал собственную вполне успешную жизнь.

Особая проблема связана с детским заказом. Тут уместно вспомнить активно транслируемые по ТВ «Вкусные истории» с кукольными героями и прилагаемыми кулинарными рецептами. Все ингредиенты будущего блюда вполне пристойно одушевлены — у всех этих картошечек, морковок и редисок живые глазки, выразительная мимика, особый характер. И вот когда хозяйственные авторы бросают их в кипяток, в раскаленное масло на сковородке и под веселую песенку жарят-парят, как в аду, — сердце буквально кровью обливается. А вы спрашиваете, откуда в современных детях эта жестокость?

А вот и чистый, как детский продукт «Даниссимо», «Низенький принц» Зои Трофимовой. Сделан тоже, впрочем, по заказу — во Франции на «Фолимаже». Вольная вариация на тему «Маленького принца». Этот низенький принц живет на желтой планете и все время страшно занят. То ему надо тучку прогнать длинной шваброй с неба, то обзавестись ведром с тряпкой и солнышко почистить от грязных пятен...



«Хаш» режиссер Андрей Соколов

Анимационные клипы, на которые сегодня, видно, большой спрос, похожи один на другой, как и их попсовые заказчики, которые требуют «сделать им красиво». Смешно, но при этом «штоб розы на снегу». Апогеем такой красоты по-клиповски стал ролик «А я маленькая мерзость», дословно экранизирующий песенку, в которой нарисованные и реальные героини — дуэт мерзких «заказчиц». Попытка довести мерзость до апогея практически удалась в клипе «Эмбриономания» группы «Авто». Подробная 3Dшная «нежизнь» в пренатальный период, прерываемая абортом. Нервных просим удалиться...

Лучший рекламный клип — бразильская «Черепаха» Сержио Амона. Блестящий сморщенный смешной персонаж, еле живая черепаха, медленно выползает на раскаленный асфальт трассы прямо перед трейлером. Между ней и водителем — заветная банка с ледяным пивом. И пока человек наглой играющей походочкой приближается к заветной банке, черепаха одним резвым прыжком оказывается рядом с ней и с мастерством классного форварда обыгрывает растерянного аутсайдера.

Телевидение

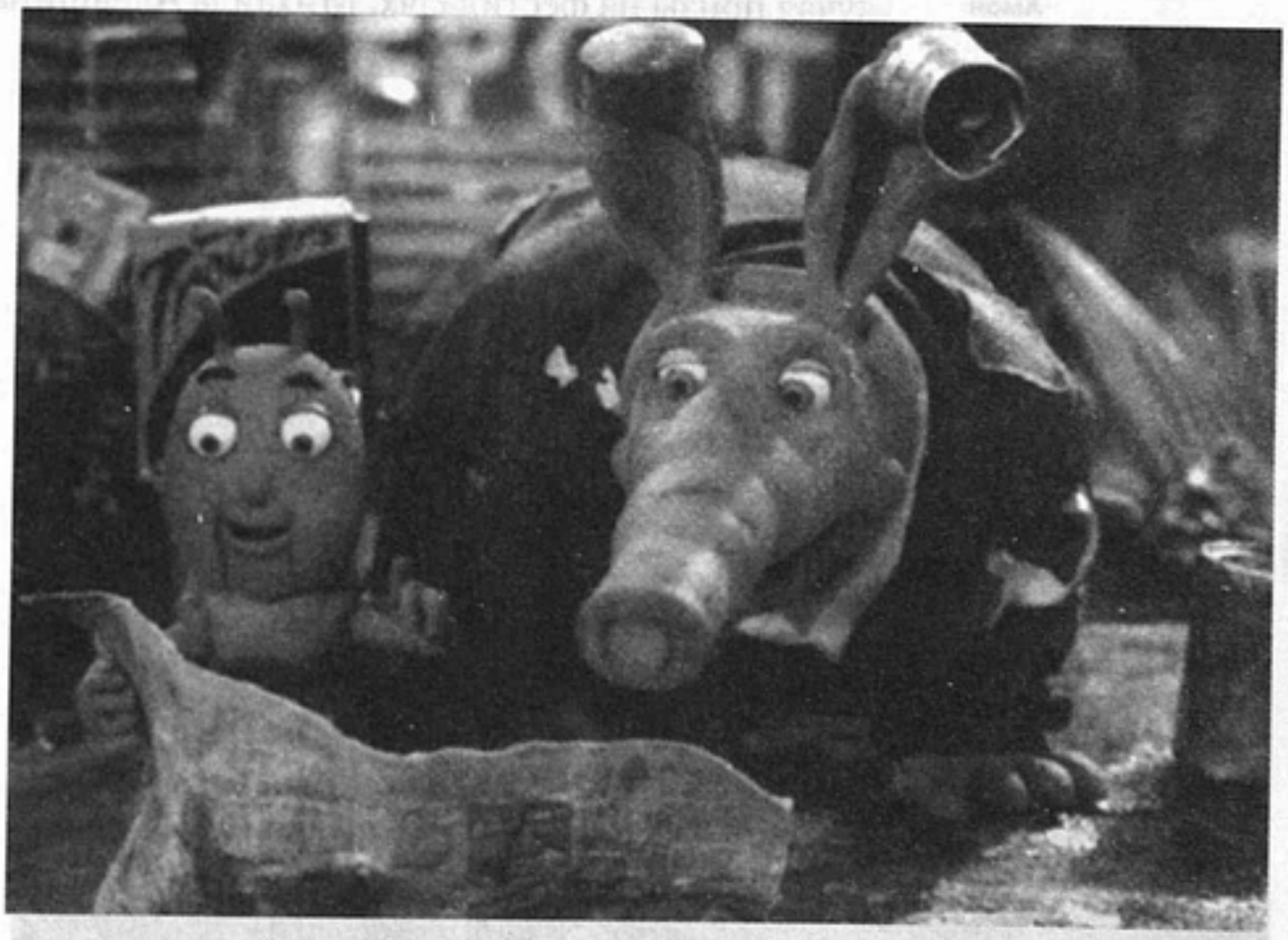
И на этом самом жестком для авторского кино поле, где, по словам работающего во Франции Александра Бубнова, требуется лишь «штамповка кастрюлек», есть возможность для творческого маневра. Не буду описывать однообразную серийную продукцию. Любопытнее выявить успех на «мыльном» поприще.

Давно известно, английский заказ — «лучший заказ в мире». «Матрац Гамильтона» блестящего современного классика Барри Пёрвза тому подтверждение. Высококачественный продукт, достойный любого фестиваля, авторского или коммерческого. В основе сюжета вопрос: «Как стать звездой?» Это на самом деле непросто, особенно если ты — муравьед и у тебя сморщенная кожа, огромный нос и чудовищный живот. И заветная мечта... купить желтые штаны. Но все возможно и осуществимо. Ведь у тебя есть настоящий друг — романтичная гусеница-философ, которая повторяет: важно однажды посмотреть вверх, и за кронами деревьев увидишь небо. Вместе с мудрым продюсером-гусеницей ты свернешь горы! Настоящий продюсер и из муравьеда сделает красивую птицу. Разве нет?

«Анимация нового века: искусство, ремесло или бизнес?»

На этот «круглый стол» пришли все участники: мэтры и студенты, анимационные и телевизионные продюсеры. Потому что нет более животрепещущей темы. Потому что речь идет буквально о выживании профессии и профессионалов. Россия производит менее одного процента мировой анимации, и эта цифра продолжает уменьшаться. (Для сравнения: в Америке анимация приносит миллиарды долларов, давно став большим бизнесом).

В отсутствие публичного диалога творцов и продюсеров проиграли и зрители, и авторы. Я говорю не только о видимых потерях, в том числе об умирании отрасли, об исчезновении целого ряда профессий, о том, что детская аудитория сегодня лишена качественной отечественной анимации. Но ведь предоставленные сами себе авторы все больше погружаются в зону «галлюциногенного» мерцающего экрана, уверенные, что обращаются к человечеству «с посланием», создают «фильмы повышенной духовности». Правда, в результате чаще всего мы имеем дело с псевдофилософским и профессионально несостоятельным кино.



«Матрац Гамильтона», режиссер Барри Пёрвз

Что же выяснилось на «круглом столе»?

О крайне любопытном и действенном проекте «14x14» рассказал мэтр Фредерик Бак. Канадское телевидение на протяжении четырнадцати лет курировало акцию по обмену авторскими картинами, сделанными в четырнадцати странах (в том числе в Европе и Японии). Каждая из стран — участниц беспре-

цедентного «анима-договора» взамен одного произведенного и отданного в общую копилку фильма получала в свое распоряжение весь пакет — четырнадцать картин авторской анимации. Все они и сегодня постоянно демонстрируются канадским телевидением.

Разумные французы давно отладили систему возрождения национального кино и, в частности, анимации, существующей на проценты от продажи билетов, на дотации государства и инвестиции частных каналов. Результат продуманной деятельности — блестящая студенческая программа на КРОКе (причем представители разных французских школ конкурировали между собой).

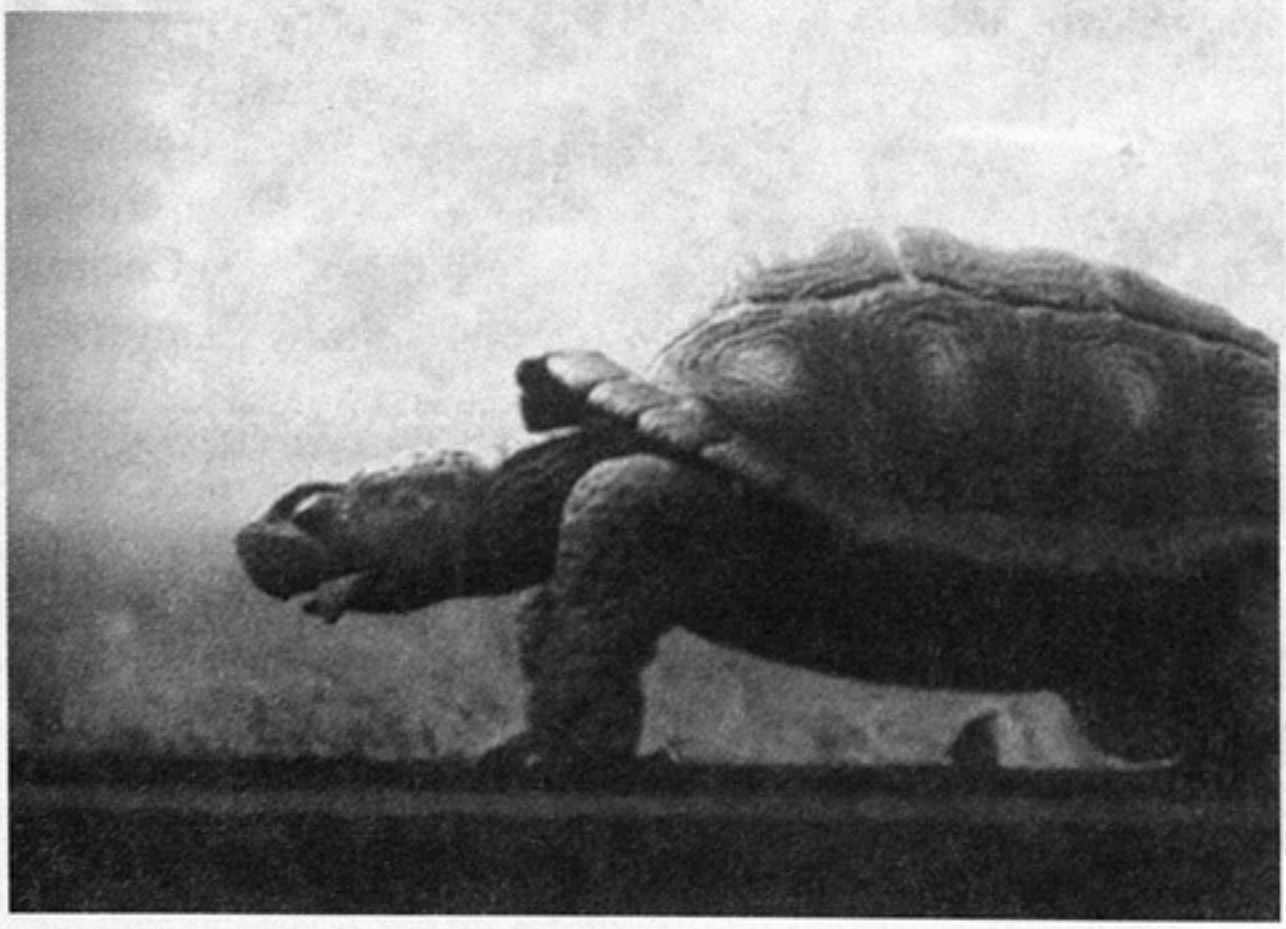
Вопрос выживания анимации, конечно же, напрямую зависит от проблем сугубо экономических. Известно, что сегодня ТВ платит за показ союзмультфильмовской картины около 20—25 долларов за минуту (при затратной стоимости от восьми до двенадцати тысяч долларов). Но ведь известно также, что само телевидение зачастую не может заплатить даже за сигнал. Значит, телеканалы и впредь будут довольствоваться дешевым «мылом»?

Не урегулированы финансовые отношения между производителем и потребителем. Наталья Венжер подсчитала «цену вопроса» — пять миллиардов непроданных билетов (имеется в виду количество просмотренных зрителем, но неоплаченных фильмов). Какая отрасль может существовать, если рыночный потребитель практически ничего не платит за продукцию?

Телевизионщики смотрели на аниматоров с некоторым ужасом. Они, похоже, привыкли говорить на другом языке, пользоваться другой лексикой: статистика, рейтинг, сетка, формат. Но даже они были вынуждены признать, что ситуация требует перемен, что объем детского вещания должен быть увеличен. Следовательно, создание отечественных анимационных сериалов не за горами. Это уже заказ сверху.

Но и тут возникает очередная проблема. Сейчас некоторые теле- и кинокомпании или анимационные студии уже пытаются производить мультсериалы. И вот что любопытно: нередко работу над большими и привлекательными проектами возглавляют люди, мягко говоря, малоизвестные или, напротив, известные своей некомпетентностью. Продюсеры оправдываются: мол, ни Назаров, ни Петров не будут штамповать «кастрюльки» серий. Но, во-первых, и помимо Назарова с Петровым существует целая обойма блестящих профи, художников-мастеров. Во-вторых, предложите Назарову или Петрову не «кастрюльки» штамповать, но помочь другим в создании стиля картины, разработке характеров персонажей, основной пружины действия.

Главный вопрос: «Можно ли поженить коммерцию и художника?» — остался на КРОКе открытым. Но для себя многие на него давно уже ответили. Авторы студии «Пилот» сегодня успешно выполняют заказ «Картуна», при этом получая призы на фестивалях. Михаила Алдашина, создателя поразительно тонкого, изобретательного «Рождества», зарубежные фестивальщики упрекали в явной «заказной ангажированности»! Гарри Бардин и его студия «Стайер» снимает и качественные зрительские фильмы («Чуча» и «Чуча-2»), и замечательные фестивальные картины («Адажио»).



«Черепаха», режиссер Сержио Амон

Замечу, кстати, что, пожалуй, самые «кассовые« советские мультфильмы были сделаны сегодняшними президентами КРОКа Давидом Черкасским и Эдуардом Назаровым. И какой новомодный хит может поспорить в популярности с анимационными бестселлерами «Жил-

был пес», «Доктор Айболит», «Остров сокровищ» и «Приключения капитана Врунгеля»?

Самое неожиданное авторское произведение «зависло» на КРОКе в зоне между авторской и заказной анимацией. Это клип «Так тихо» Лирона Бар-Акивы на музыку Бьёрк. Мультипликационная картинка представляет собой экранную жизнь букв, которые и становятся героями фильма. Да что там фильма! Из букв складываются не только слова — вся семиотика нашей действительности, ее бурь и затишья. В игре букв-знаков, в их разнообразных сочетаниях — на вывесках, этикетках, уличной световой рекламе, в телевизионных заставках... — карнавал смыслов и ассоциаций. В финале к этому празднику букв подключается само звездное небо — по нему проносятся кометы с хвостами — эхом чьих-то фантазий: «Ш-ш-ш...»

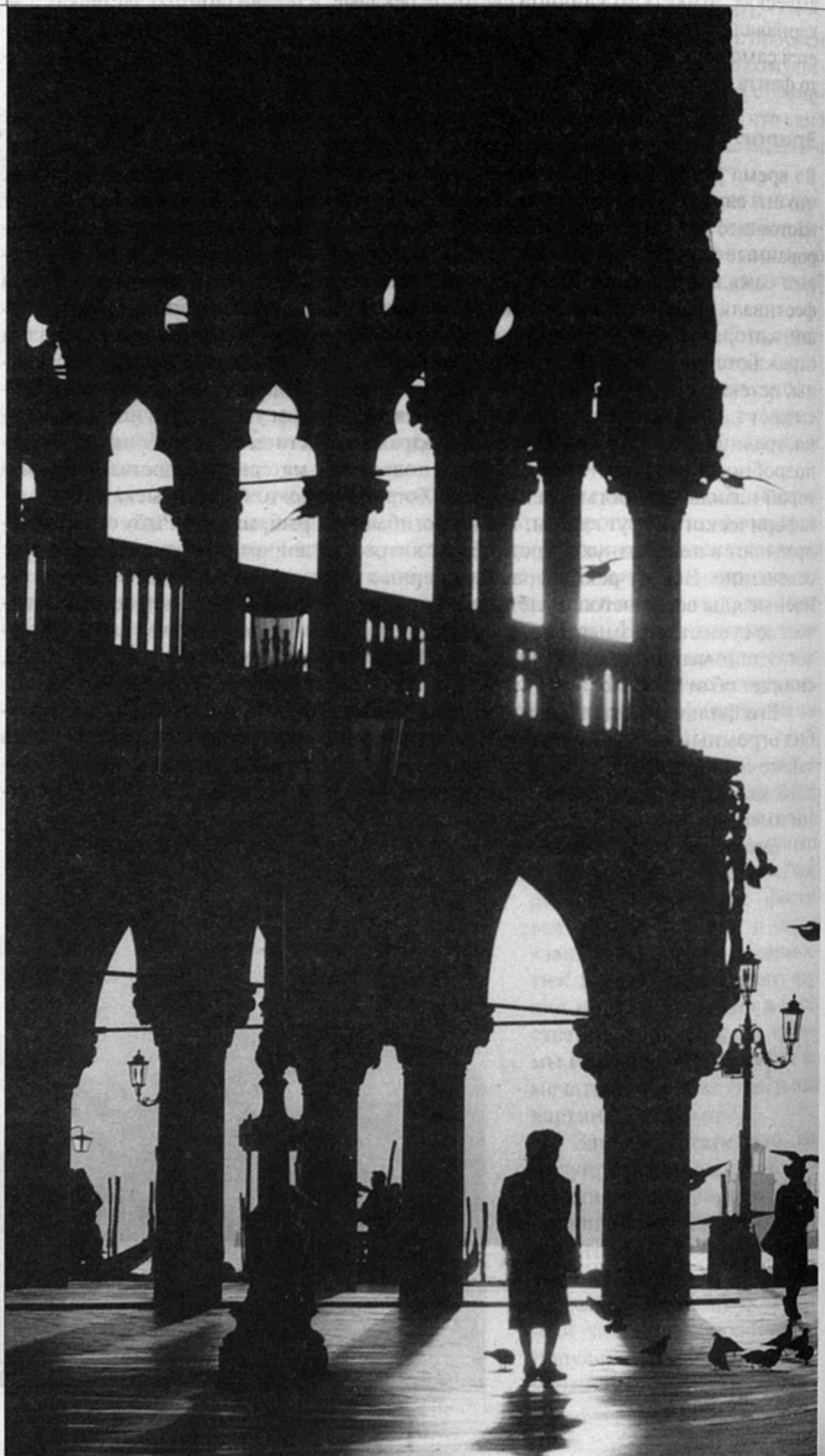
Эпилог

Во время ретроспективы Фредерика Бака на КРОКе вдруг воочию стало ясно, что он, самый «ортодоксальный« из режиссеров авторской анимации, снимает настоящее заказное кино. Его филигранно нарисованные и мастерски анимированные ленты — «Крак» (первый «Оскар»), «Могучая река», «Человек, который сажал деревья» (второй «Оскар») — могли бы прекрасно смотреться и на фестивалях заказной продукции. В них речь идет о сохранении природы и души, которая некогда была живой. В экранной судьбе обычного кресла-качалки отражаются все события и перипетии человеческой жизни — свадьбы, крестины, детские игры, радостные и траурные дни. А когда кресло ломают и выбрасывают на помойку, его обломки становятся образом уходящей в небытие жизни, традиций, прошлого. Отчего-то раздражала фестивальную публику «Река» — подробностями, научно-популярным подходом к материалу, простотой и некоторой назидательностью изложения. Хотелось чего-то более изысканного, метафорического. А тут гагары, тушки погибающих рыб, моржи. Рыбу сушат и отправляют в ненасытную Европу. Бьют китов и их жиром обеспечивают уличное освещение. Вокруг реки вырастают черные трубы, которые выдыхают смертоносные яды всех цветов. Взлетают гуси, и, кажется, сама река, живое фантастическое существо, взмывает в небо. Поток жизни, который человек зачем-то хочет остановить, убить... И Фредерик Бак, выполняя свой собственный заказ, снимает об этом кино.

Его фильм об отшельнике, который на каменистой предгорной почве разбил огромный парк, — автопортрет. И выразительная метафора. Сам Бак точно так же сотворил лес. Говорят, каждое дерево в этом лесу носит имя какого-то художника, режиссера. Рассказывают также, что там уже есть деревья и с русскими именами...

Это вселяет надежду...

ОПЫТ



МОРИЦ ДЕ ХАДЕЛЬН:

«Нельзя все время всех провоцировать»

Всегда сложно предположить, как другие воспримут фильм, который понравился лично тебе и который ты решил отобрать для показа. Отбор — это неизбежно субъективное решение, а вкусов не меньше, чем звезд на небе. Составляя фестивальные программы, мы хотели учесть то обстоятельство, что на свете не один зритель, а множество. Поэтому мы предлагаем широкий спектр картин — от сложного авторского кино до массовой и дорогой продукции мейджоров, от дебютов до работ признанных мастеров. Я вообще не считаю, что артхаус следует отделять от коммерческого мейнстрима, не следует уводить его с рынка. Зритель не настолько глуп, чтобы не откликнуться на то, что интересно. А жюри должно поддерживать и поиск, и кино для широкой аудитории.

Сохранив структуру нескольких программ, созданную по инициативе моего предшественника Альберто Барберы, я предложил еще один конкурс, назвав его «Против течения», чтобы придать спорной конкурсной программе четкие очертания. Присуждаемый приз носит имя «Сан-Марко». Среди других нововведений — просмотр конкурсных короткометражных фильмов перед полнометражными в главной программе, а не в отдельной, как было раньше. Судить короткометражки теперь тоже предстоит большому жюри.

Я надеюсь, что у международной кинообщественности интерес вызовет наше решение организовать «Венецианские просмотры». Это пока не кинорынок, но «Просмотры» призваны обеспечить фестивалю поддержку кинопромышленности. Потенциальные продавцы, покупатели и продюсеры смогут посмотреть видеокассеты и киноролики в просмотровых залах «Казино», а потом отдохнуть или заключить сделки в комнатах переговоров в «Синема-гарден». Идея создать кинорынок на Лидо не нова, но пока основным препятствием остается отсутствие инфраструктуры.

В разделе «Новые территории», куда по традиции попадают экспериментальные ленты, собрано все, что только можно вообразить: бешеные видеоклипы и формалистические произведения, коммерческие ролики и документальные фильмы — никаких ограничений ни по жанру, ни по формату. Когда-то существовала огромная разница между любительскими и профессиональными работами, по крайней мере с точки зрения производства и постпродукции. Появление новых технологий перевернуло все с ног на голову, высвободило немыслимый творческий потенциал. Пример такой свободы — фильм из программы «Новые территории» «Пустая пленка. Видеозапись, которую Фариборз Камкари нашел в мусорном баке» (Navare Khali) Фариборза Камкари. Этот иранский фильм представляет собой гибрид «Крупного плана» Киаростами и «Ведьмы из Блэра» Майрика и Санчеса. Это дневник, якобы найденный режиссером, как следует из на-

---

Текст составлен из нескольких интервью директора Венецианского МКФ Морица де Хадельна, опубликованных в фестивальной прессе.

звания, на помойке, некое пип-шоу, демонстрирующее драматические события из жизни одной семьи. «Пустая пленка» свидетельствует о решимости молодых кинематографистов нарушить привычные границы кино, сломать все барьеры.

Однако фильмами жизнь в Лагуне не исчерпывается. За семьдесят лет существования фестиваля постоянно трансформировались его цели и ориентация — в соответствии с меняющимся социальным и политическим климатом. За ним закрепилась слава «вращающихся дверей», пропускающих через себя все новых и новых кураторов и руководителей. Неудивительно, что из всех мировых фестивалей Венецианский — самый изменчивый. Пример со мной не исключение. Меня пригласили неожиданно, в самый последний момент (в конце марта), и мне пришлось стать чем-то вроде «скорой помощи». Я сделал все, что мог, фестиваль пережил еще один год! Но поговаривают, что Венеция постепенно увязает в песках Лагуны. Уже мало кто сомневается, что фестиваль может опуститься до категории «С», если его историю и впредь будут определять чьи-то непредсказуемые решения и резкие повороты, доставляющие наслаждение жадной до сенсаций прессе, которую, кстати, любимое нами кино интересует куда меньше, чем фестивальная кухня.

В отличие от других искусств, так замечательно представленных в программах ежегодной Венецианской Биеннале, кино — это еще и промышленный, и коммерческий продукт. Многие не желают об этом даже слышать, как будто искусство следует отложить влево, а деньги и бизнес — вправо. Вот и получается, что здесь, в Венеции, более чем где-либо еще, итальянское киносообщество, раздираемое борьбой непримиримых точек зрения, способно загубить и сам киносмотр. Если бы фестиваль можно было сделать ничейной политической территорией... Но боюсь, что это всего лишь мечта! Для того чтобы она осуществилась, фестиваль должен стать точкой пересечения различных интересов. Конечно, он останется храмом кинокультуры, открытым и для маститых, и для молодых авторов, форумом, где будут предъявлены новые таланты, и серьезным европейским фестивалем, который смотрит в будущее кинематографа и других искусств. Но я абсолютно убежден, что здесь обязательно должны прозвучать и голоса тех, кто представляет другую сторону кинопроцесса — производство, финансирование, продажу и покупку фильмов.

Нелегко быть директором такого фестиваля, если ты не итальянец. Мне пришлось приспосабливаться к команде, к итальянской манере работать, а итальянцам пришлось привыкать ко мне и моим странностям. К тому же фестиваль 2002 года был подготовлен в немыслимо сжатый срок (четыре месяца!) и невозможно было изменить все, что хотелось.

Случались и недоразумения. Например, эта гигантская трибуна для репортеров, воздвигнутая на том месте, где раньше был изящный подиум, и заслонившая собой вид на Дворец кино со стороны отеля «Эксельсиор»... Я всего лишь попросил рабочих сделать перила, чтобы фоторепортерам, стоящим в последнем ряду, было на что опереться. И вот что в результате соорудили. Я просил опустить всю конструкцию на 70 сантиметров, но она осталась такой же высокой, как была. Так что простите меня за эту «Берлинскую стену»!

Но все же кое-что получилось. «Мостра» — это стареющая дама, которой срочно нужна подтяжка.

Когда жизнь меняется, как сейчас изменилась моя, вспоминаешь, с чего все начиналось.

Во Флоренции, когда я был маленьким, у нас не было кондиционеров, так что два-три раза в неделю, по вечерам, мы с мамой отправлялись в кинотеатр под открытым небом. И очень рано, едва окончив школу и желая заявить родителям о своей независимости, я сообщил им, что собираюсь стать режиссером. Я начал как свободный фотограф, собрал группу единомышленников. Потом стал снимать документальные фильмы, и в конце концов мы организовали фестиваль документального кино в Нионе. Это было, когда я переехал в Швейцарию. Потом мне очень повезло: меня пригласили работать в Локарно, в итальянскую часть страны, на единственный в те годы фестиваль в италоговорящем мире. Венеция переживала кризис, здесь даже конкурса не было. Когда я завершил свою работу в Локарно (в 1977-м), я подумывал о том, чтобы заняться чем-то совершенно для себя новым, например, продолжить бизнес родителей, людей, от кино далеких. Но тут совершенно неожиданно меня пригласили в Берлин (тогда еще Западный). В очень непростой для Берлинского МКФ момент, понадобился человек, у которого были бы хорошие отношения и с Востоком, и с Западом. (А надо сказать, первым фес-

тивалем в мире, признавшим ГДР, был наш фестиваль в Локарно.) Будучи иностранцем в Германии (я принял швейцарское подданство), я мог гораздо свободнее, чем немцы, перемещаться и по стране, и по миру — между Москвой и Вашингтоном.

Мориц де Хадельн

Когда я начинал, было не принято беспокоиться о том, чтобы обеспечить приезд звезд на фестиваль, единственными звездами в те времена считались режиссеры. Сегодня — и это влияние прессы — любой фестиваль должен выглядеть шикарно и броско. Так что у руководства появилась еще и эта забота.

Я очень горжусь тем, что открыл Чжана Имоу, что первым показал его кино. Это было в Берлине. Я никогда не забуду, как в Берлине же нам удалось свести вместе русского режиссера Элема Климова и президента MPAA Джека Валенти, — их встреча, которую было необычайно трудно организовать, стала символом контакта между Востоком и Западом, Советским Союзом и Соединенными Штатами.

Всегда остаются фильмы, которые мы проглядели. Например, один мой коллега по Берлинскому фестивалю посмотрел «Жизнь прекрасна» Роберто Бениньи, когда она была еще в работе, и отверг ее. Бениньи хотел приехать в Берлин, но, получив отказ, отправил свою картину в Канн.

Что касается моей отставки... Министр культуры захотел, чтобы директором Берлинского МКФ стал его товарищ по партии. После двадцати двух лет работы жаловаться и протестовать мне не пристало. Единственное, что неприятно — и это отметили все, — проделано все было далеко не лучшим образом и свидетельствовало о плохом вкусе и дурных манерах авторов отставки. В Канне подобные вещи организованы более изящно и продуманно. Там директор готовит своего преемника, какое-то время работает с ним, посвящает в дела, и все проходит гладко и безболезненно.

Резкая (и частая!) смена руководства — одна из главных ошибок Венеции. Директора приходят и уходят, и вместе с ними теряется все, что они наработали, так что начинать новому человеку приходится с нуля. Это смехотворно. У меня было пять дней на размышление, чтобы дать ответ на предложение работать в Венеции. Мне и в голову не могло прийти, что возглавить этот фестиваль позовут неитальянца. Так что я никогда не рассматривал «Мостру» как потенциальное место работы. Однажды мне позвонил глава Биеннале Франко Бернабе и заговорил со мной по-английски. Я сказал ему, что он может перейти на итальянский. Кажется, он был удивлен. Вот так все и началось. Бернабе сказал: «У вас будет полная автономия, никакого политического вмешательства. Я вам обещаю. А если на вас будут оказывать политическое давление, это моя, а не ваша проблема». Мне было необходимо это услышать, но убедила меня именно личность самого Бернабе: он энергичен, у него есть воля и желание что-то изменить. Однако остается вопрос: действительно ли Венеция хочет перемен? И как скоро? Есть организационные, структурные проблемы. Их надо решать, и решать незамедлительно. Венеция быстро уступает свои позиции Канну и Берлину, и она должна отвоевывать их. Нам нужно больше профессионалов в штате, нужна большая независимость кинофестиваля от Биеннале. Но на Лидо есть и свои локальные проблемы. Например, не хватает просмотровых залов. Кроме того, прежнее руководство проводило полностью неверную политику, с гордостью заявляя о ежегодном уменьшении расходов на прием гостей. Для фестиваля это беда: нужно приглашать гостей, и как можно больше. Очень нужна иностранная пресса. Без журналистов, пишущих о кино, фестивали не могут функционировать полноценно.

На протяжении своей долгой жизни я всегда оставался верен себе. Но сейчас мне шестьдесят один год, а начинал я в двадцать пять. Что изменилось? Я стал мудрее, я понял, что нельзя все время всех провоцировать.

Венеция, сентябрь 2002 года

Перевод с английского М.Теракопян

СТИВЕН СОДЕРБЕРГ:

«Каждый мой фильм — отрицание предыдущего»

Стивен Содерберг

Однажды я прочитал статью о Луисе Бунюэле, в которой приводились его слова о том, что если бы он родился лет на сто раньше — иначе говоря, в докинематографическую эпоху, — ему бы никогда не добиться славы. Только кино как способ выразить себя позволило раскрыться его таланту. Мне кажется, это относится и ко мне. Скажем, я интересовался фотографией и музыкой, но у меня не было таких способностей, которые позволили бы мне стать хорошим фотографом или хорошим музыкантом. Зато кинематограф мне подошел, ибо он требует многих разнообразных мини-талантов. Всего понемногу — разных умений, свойств, интересов. Я считаю, что мне повезло родиться во времена кино, и я занялся им, когда оно стало доступно многим, а сегодня и подавно — благодаря DVD, стедикаму и прочим технологическим новациям. Лучший способ научиться делать кино — это, как говорил Стэнли Кубрик, взять камеру и начать действовать. Смотреть фильмы полезно. Полезно и изучение теории. Но в конечном счете, пока ты не начал снимать, понять, что такое кино и как оно создается, невозможно. Часто будто кто-то шепчет тебе: «Не делай этого, иначе станешь потом кусать себе локти». Только когда совершишь ошибку, действительно поймешь, что значит кусать локти и почему следовало снимать иначе. В кино тебя никто и никогда не сумеет научить, как надо поступать, а как не надо. Необходимо во всем разобраться самому. Вот почему я не верю в киношколы. Но если преподаешь кино и попадается талантливый ученик, самое лучшее оставить его в покое. Всех остальных можно научить лишь тому, как надо правильно смотреть фильмы.

Все подвергать сомнению

Важно понять, какого рода фильмы хочешь снимать и почему. Мне лично понадобилось время, чтобы это уяснить. И только на съемках своего четвертого фильма для меня стало очевидно, что иду по неправильному пути. Я замкнулся

в чисто формальном подходе к кино, который не отвечал моим устремлениям или, в лучшем случае, позволял раскрыть лишь самые «холодные» стороны моей личности. Я решил тогда отступить и снял «Шизополис», экспериментальный фильм, который, может быть, оказался даже слишком резкой противоположностью тому, что я делал прежде, слишком радикальным, вызывающе полярным, непохожим на предыдущие. Но этот фильм открыл мне путь в другой кинематограф, несомненно, более живой, хотя и полный опасностей, чреватый ошибками, срывами, провалами. Таким образом, я считаю «Шизополис» своим вторым дебютом. Я пережил его, как взрыв, волны от которого все еще ощущаются в моей работе сегодня. Мне представляется, что режиссеру крайне важно постоянно подвергать сомнению свою работу и постоянно экспериментировать. Однако сама природа нашей профессии, которая в первую очередь является бизнесом, приводит к тому, что только сам режиссер может принимать решение, как ему работать: никто не поощрит его, если его проект содержит большую долю риска. Мне страшно повезло, что мой первый фильм «Секс, ложь и видео» получил «Золотую пальмовую ветвь»[1], ибо это позволило мне в дальнейшем предлагать продюсерам некоторые вещи, которые они совершенно не понимали, не принимали, не чувствовали, но им казалось, что я снова сорву банк, и потому они соглашались со мной работать.

Каждая новая картина «уничтожает» предыдущую

Мне трудно объяснить, чем диктуется мой выбор того или иного сюжета. Решение принимается подсознательно, в чем убеждаешься лишь по окончании съемок. Так я приступил к фильму «Траффик» («Наркоторговля»), думая, что знаю, о чем идет речь. Но по мере того как снимал, я убеждался, что сюжет куда более сложен, чем казался сначала, и что моя личная точка зрения на историю, на героев становится все более двусмысленной. Но именно подсознание подсказало, как снимать «Траффик». Однако мой выбор каждый раз диктуется и куда более осознанным соображением: мне всегда хочется снять картину, которая «уничтожила» бы предыдущую. Стерла ее, перечеркнула. Именно поэтому моя карьера может показаться такой странной. Для меня каждый мой фильм — отрицание предыдущего. После «Траффика» я знал, что следующая картина будет более легкой и смешной. Так появились «Одиннадцать друзей Оушена». А пока снимал эту дорогую и лихую историю, пришло решение сделать нечто совершенно противоположное голливудским блокбастерам — маленький фильм, снятый цифровой камерой. Но, вообще-то, у меня нет никакой долговременной программы, никакой стратегии. Я выбираю то, что меня увлекает в данный момент, и поэтому меня не волнуют сюжеты, на монтаж которых потребуется длительный период, ибо мои намерения, интересы и пристрастия могут в течение этого времени радикально измениться.

Фильмы объективные, фильмы субъективные

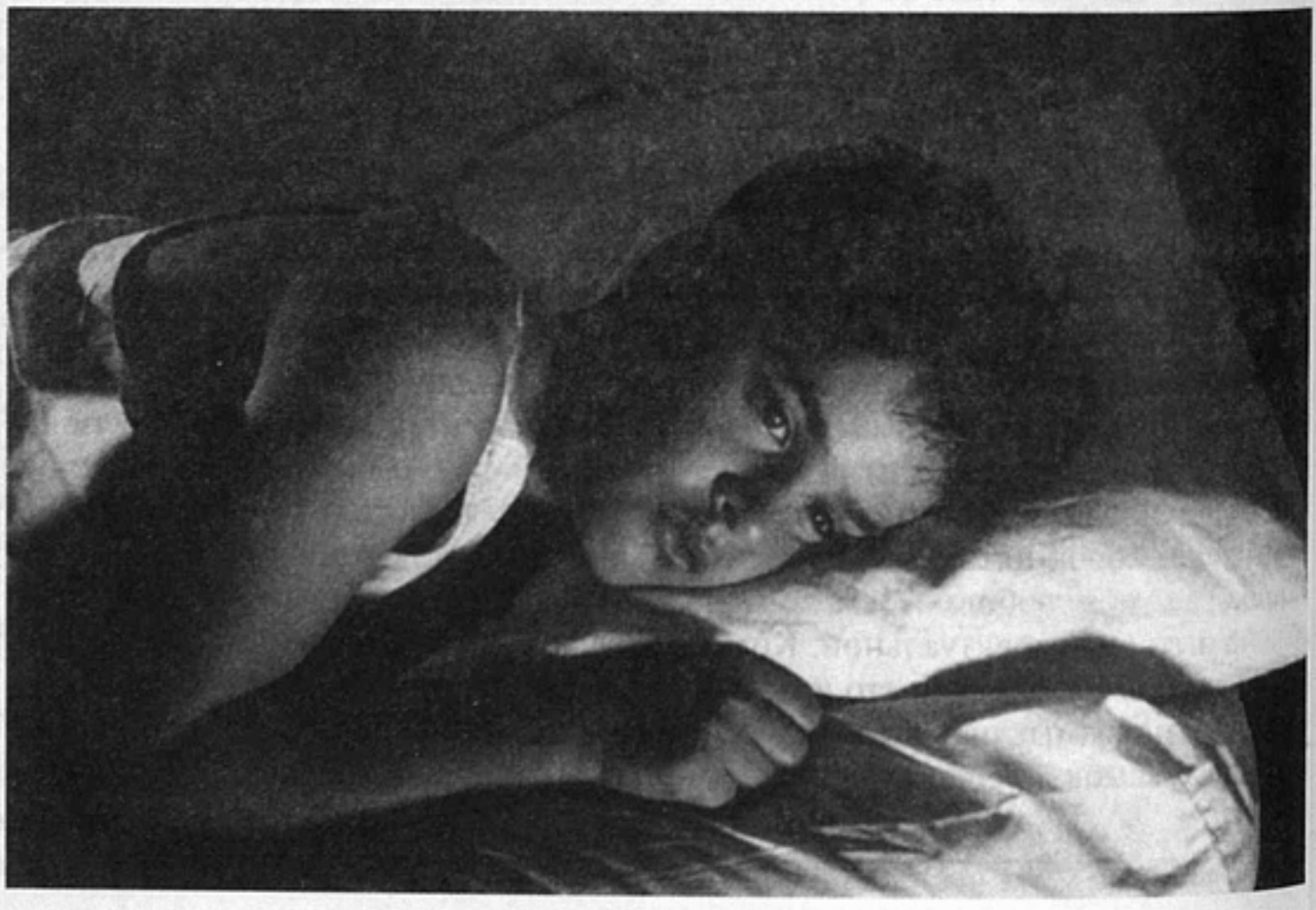
Если и существует грамматика кино, то ее основы, бесспорно, заложил Гриффит. Мне кажется, сегодня мало кто понимает, как велик вклад этого гения. Представить себе режиссера, который спустя двадцать лет после изобретения камеры придумывает, как перейти с общего плана на крупный, почти невозможно. Гриффит произвел революцию в кино. Он доказал, что визуальная непрерывность действия — не главное, главное же заключается в эмоциональной связи чередующихся событий. Исходя из этого принципа, он построил основы грамматики, которую каждый кинематографист волен был приспосабливать к себе в зависимости от того, что именно он хотел выразить. Вот почему только почти через сорок пять лет после «Рождения нации» удалось прийти к фильму «Хиросима, моя любовь». Тем не менее режиссура — как я ее понимаю — не должна быть интеллектуальной. Когда я ставлю камеру для съемки определенного плана, я поступаю чисто интуитивно. Единственный момент, заставляющий меня поразмыслить о своей режиссуре, проанализировать ее, — это когда до начала съемок я решаю, должен ли мой фильм быть объективным или субъ-

[1] На Каннском фестивале 1989 года. — *Прим. ред.*

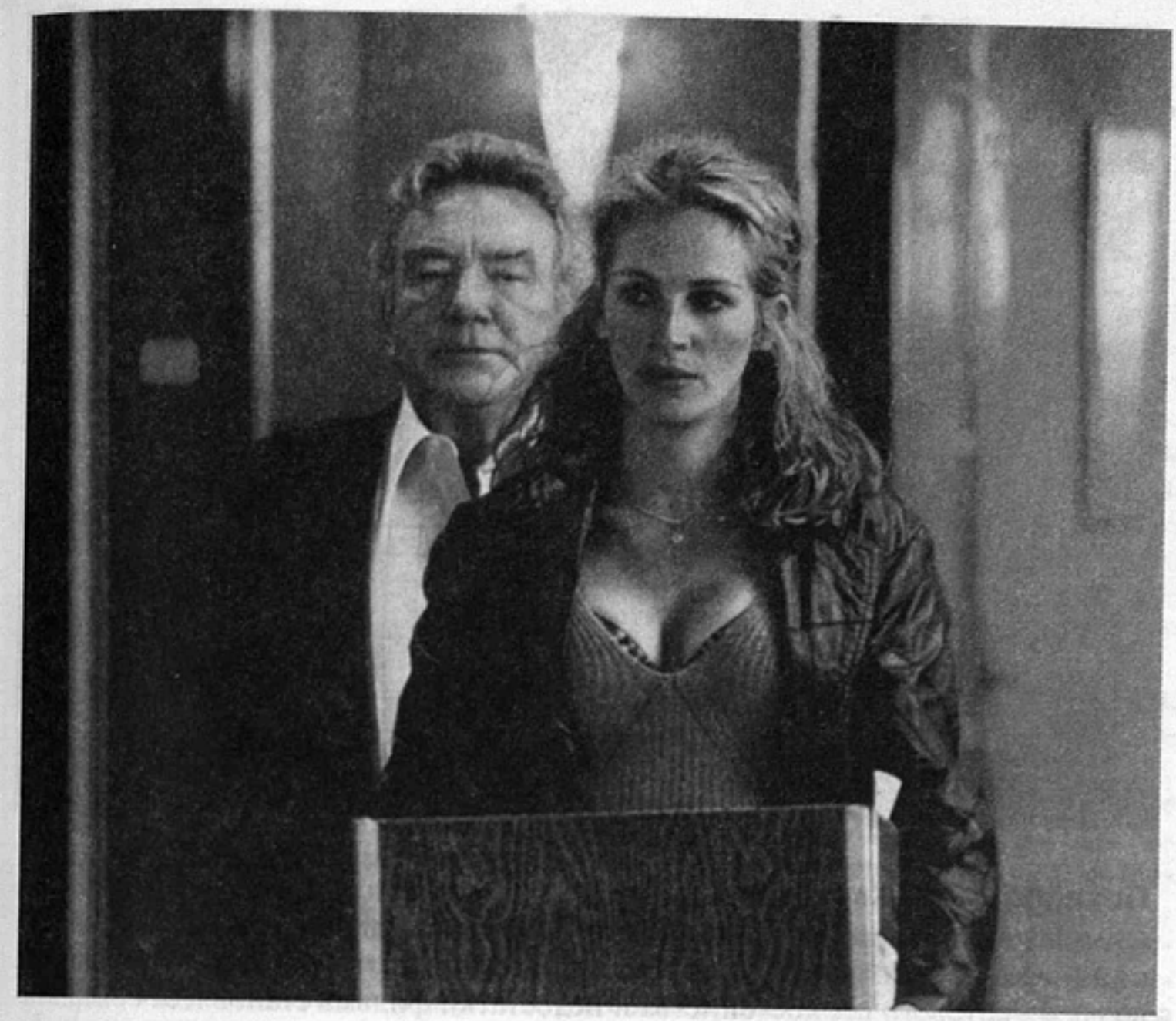
ективным. Я опираюсь при этом на собственную теорию, согласно которой существуют два типа фильмов, подпадающих под вышеназванные категории. Субъективный фильм — это личная интерпретация сюжета, когда я выражаю свою собственную точку зрения по поводу определенной истории, манипулируя эмоциями публики в нужном направлении. Объективный фильм — полная противоположность. Тут я заставляю себя отступить и рассказывать историю максимально просто, давая зрителю возможность самому определить свое эмоциональное отношение к ней. Скажем, «Одиннадцать друзей Оушена» — субъективный фильм, а «Траффик» — типичный пример фильма объективного. Но чтобы определить язык будущей картины, мне следует как можно раньше понять, к какой из названных категорий тяготеет мой замысел.

Я патрон, но не автор

Для меня неоспоримо, что картину делает режиссер. Не случайно именно французы, которые принимают кино всерьез, пришли в эпоху «новой волны» к такому заключению. Всякому, кто хоть раз побывал на съемочной площадке, ясно, что режиссер — это капитан корабля. Тем не менее я не считаю себя единственным автором. Я всегда препятствовал тому, чтобы в титрах писали «фильм Содерберга», как поступают многие режиссеры сегодня. Я сознаю, что делаю фильм не один, и вообще я открыт для сотрудничества. Работающие со мной люди знают, что мне можно предложить то или иное решение. Но им известно и то, что я не потерплю анархии и быстро разберусь, насколько продуманно это предложение. Думаю, я из тех редких режиссеров, которые предлагают сценаристам присутствовать на площадке во время съемок. Я сторонник коллегиального метода работы. Но все должны понимать, что последнее слово — за мной. Этот метод тотального контроля особое значение приобрел для меня после «Траффика»: я сам его снимал, по крайней мере частично, одной из камер. (Случается, что я использую несколько камер.) Я когда-то занимался фотографией, что приучило меня тщательно выстраивать кадр. Наверное, поэтому в конце концов я и пришел к решению снимать самому. Когда смотришь в визир, возникает совершенно особое отношение к тому, что делаешь, и легко уяснить, что люди потом увидят на экране. А на блокбастере «Одиннадцать друзей Оушена» этот мой операторский азарт позволил абстрагироваться от всего происходящего вокруг и максимально сконцентрировать свое внимание. Вообще-то, я предпочитаю делать малобюджетные фильмы, ибо люблю ограничивать себя во время работы строгими рамками, даже запретами, с которыми нельзя не считаться. Такие ограничения дисциплинируют, заставляют искать верное художественное решение. Я никогда не нарушаю смету фильма, и



«Король горы»

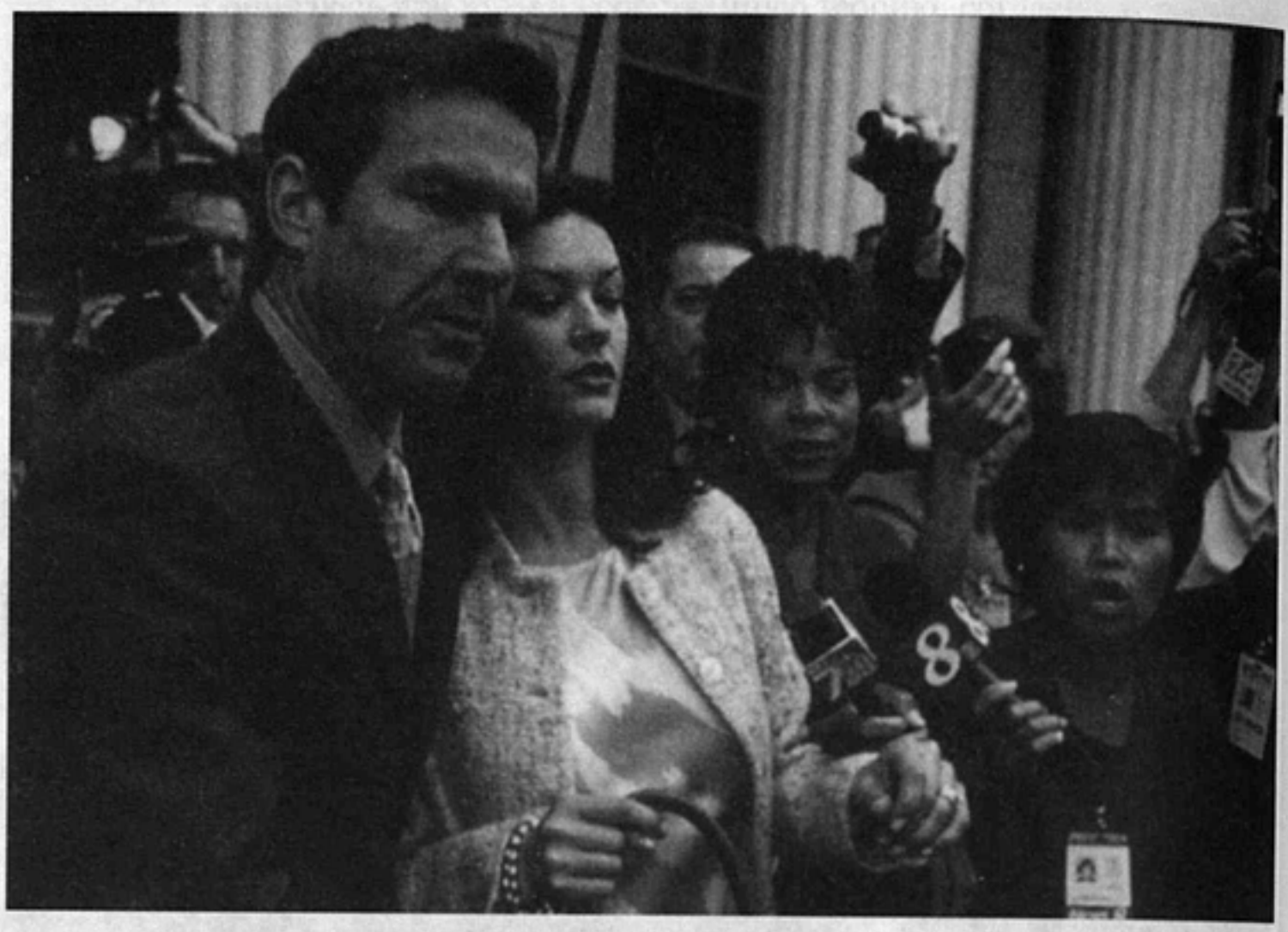


«Эрин Брокович»

это еще одно удовольствие, которое приносит мне работа. Она напоминает постоянную игру в шахматы. Неограниченная смета, думаю, сильно сбила бы меня с толку.

Люблю давать свободу актерам

Мне кажется, существуют два типа режиссеров: те, которые любят, чтобы актеры работали для них, и те, которые любят, чтобы актеры работали с ними. Лично я принадлежу ко второму типу. То есть стараюсь сделать работу артистов максимально комфортной. Во-первых, потому что ценю их и они мне интересны, а во-вторых, потому что считаю их труд необычайно сложным. Конечно, я никогда не допущу, чтобы актерское исполнение исказило замысел фильма или повредило имиджу самого артиста, но предоставляю всем большую свободу в работе над ролью. Больше того, я намерен испробовать довольно крайнюю форму этой самостоятельности: в фильме, который я собираюсь снимать цифровой камерой, актеры будут полностью отвечать за своих героев. Они будут даже сами выбирать себе костюмы, грим, прически. Я не из тех режиссеров, кто обожает командовать, я люблю, когда меня удивляют. Я очень мало говорю с актерами об их персонажах. Если им что-то непонятно и они задают вопросы, я отвечаю. Но подчас у меня нет ответа или он неполный. Как бы то ни было, я никогда не стану навязывать свою точку зрения. Предпочитаю, чтобы исполнители сами свободно лепили характеры своих героев. Естественно, что при этом лучше иметь дело с хорошими артистами. Правда, подчас приходится идти против очевидного. У каждого актера за спиной свой собственный профессиональный и личный опыт. Иногда бывает интересно использовать его самым неожиданным образом — например, предложить работать в непривычном амплуа. Актерам это нравится, ибо они понимают, что режиссер не намерен идти проторенным путем. Есть актеры, с которыми вы уже работали и с которыми вам удобно, и вы их приглашаете на каждую картину. Наконец, есть те, кого вы мечтали снять, но это вам пока не удавалось. Мне, скажем, всегда хотелось работать с Албертом Финни, и когда проект «Эрин Брокович» стал реальностью, я долго бился, чтобы Финни пригласили сниматься в этом фильме.



«Траффик»

Похвала монтажу

С моей точки зрения, монтаж — основной этап кинопроизводства. Я пришел в кино через монтажную, и это, вероятно, лучшая школа. Монтаж — это процесс, во время которого все достоинства и недостатки фильма становятся совершенно очевидны. Учась монтировать фильм, учишься не только собирать его по кусочкам, но строить историю в картинках, судить об игре актеров, выбирая хорошие и плохие дубли. Вспоминаю разговор с одним оператором о том, что оператор сам должен монтировать снятые им дубли, тогда он поймет, что иной раз даже восхитительные планы не функционируют друг с другом. Лишь столкнувшись с проблемами монтажа, понимаешь, какие планы полезны для картины, а какие нет. Самые большие трудности вызвал у меня монтаж «Англичанина». Передо мной оказалось несколько вариантов фильма, один из которых был совершенно прямолинейный, а другой — еще более «взрывной», чем тот, что в результате вышел на экран. И я не знал, какой выбрать. Честно говоря, в течение нескольких недель мне было очень страшно. У меня было ощущение, что я снял фильм, который невозможно смонтировать.

Сохранять энтузиазм

Моя внутренняя установка, неизменная с тех пор как я начал снимать кино, заключается в том, что я стремлюсь сделать фильм, какой хотел бы увидеть сам в качестве зрителя. Я и сегодня продолжаю ходить в кинотеатры, поддерживая тем самым свой изначальный энтузиазм киномана. Мне случается видеть картины, в которых из-за цинизма или творческой апатии их создателей не используется и десятая доля возможностей кино. Такие картины приводят меня в ярость. Они свидетельствуют, что их режиссеры провели больше времени, обсуждая статьи контракта, чем работая над сценарием, на площадке, в монтажной. Но ничто так не стимулирует меня, как хороший фильм. Я полагаю, что если как художник я потеряю интерес к тому, что делают другие, значит, у меня возникли какие-то проблемы. Во всяком случае, работая над новой картиной, я всегда опираюсь именно на свой опыт восторженного зрителя. Правда, так может появиться желание во что бы то ни стало понравиться публике, а это весьма рискованно, даже опасно. Разумеется, снимая, я не могу не думать о зрителе. У меня к фильму такое же отношение, как у родителя к своему ребенку: стремясь доставить ему удовольствие, я, однако, не готов уступать всякому его капризу.

Studio, 2001, décembre (l'issue spécial)

Перевод с французского А. Брагинского

О последнем фильме «Анфас»

Мне нравится, что Хью Коулмен, сценаристка и театральная актриса, умеет раскрыть характер через диалоги. У нее талант передавать манеру речи персонажа. Ее диалоги полны невысказанных мыслей, непоследовательны, в них нет четких формулировок, как и в реальной жизни. В кино, включая и мои фильмы, персонажи всегда выражаются очень ясно. Но в действительности мы говорим совсем не так. Мне понравилось, что Хью уловила эти естественные ритмы. Чтобы передать небрежность, свойственную нашему повседневному диалогу, требуется изрядно потрудиться.

Мы сели с Хью и запросто набросали десять сцен, которые и составили первый вариант сценария. Я позвонил ей, высказал кое-какие соображения, и Хью прислала мне второй вариант.

Совершенно очевидно, что сценарий не дает полного представления о том, каков будет фильм. Существует множество зрительных и эмоциональных обертонов, которые невозможно уловить, когда просто читаешь текст.

К тому же я пытался расширить его во время съемок. Я стараюсь никогда не говорить актеру: «Доверься мне, все будет как надо». У меня было некое основное представление, к которому я мог в любой момент вернуться, если чувствовал, что мы слишком далеко уходим в сторону.

Получив законченный сценарий, я приступил к подбору актеров. Любопытно, что потом, рассылая им предложения сниматься, я прилагал к сценарию написанные мной «Правила». (Из всех пунктов «Правил» любопытнее всего номера 8 и 9, касающиеся интервью каждого из артистов о его герое, которое мы снимали.)

Если вы актер и собираетесь сниматься в этом фильме, обратите внимание на следующее:

1. Все съемки проводятся на натуре.
2. Вы будете сами добираться до съемочной площадки. Если вы не в состоянии вести машину, за вами заедет шофер, но при этом вы, вероятно, станете объектом насмешек. В любом случае вы должны приезжать на площадку без сопровождающих лиц.
3. Обслуживание во время съемок будет минимальным, так что вам следует являться в «полной боевой готовности». Питание на площадке может оказаться не на высоте.
4. Вы сами от начала до конца будете заниматься своим гардеробом.

«Анфас»

5. Вы сами придумаете и сделаете себе грим и прическу.

6. Трейлеров не будет. Компания постарается обеспечить помещение для отдыха рядом с местом съемок, но на это особенно не рассчитывайте.

7. Импровизация будет поощряться.

8. С вами побеседуют по поводу вашего персонажа. Возможно, этот материал будет включен в фильм.

9. Вам будет весело, нравится вам это или нет.

10. Если какие-либо из этих пунктов вызывают у вас сомнение, прекращайте читать прямо сейчас и отошлите сценарий обратно отправителю.

Итак, мы с Хью Коулмен знали, что я буду снимать интервью во время работы над картиной. Мы придумали вопросы, а потом вдруг в середине интервью я отходил в сторону и двигался в том направлении, которое казалось мне наиболее интересным и важным.

Нелегко было придумать, как интегрировать эти актерские монологи в фильм, ведь материала так много. Я использую только аудиозаписи, но мне совсем не хочется, чтобы в фильме постоянно звучали голоса. Интервью представляют большой интерес, актеры рассказывают много любопытного о себе в ролях своих персонажей.

К тому же у меня играли замечательные артисты, и многих из них я знаю лично, поэтому мне было интересно наблюдать, как сливаются воедино личности человека и его героя. И все это происходило без подготовки, прямо у меня на глазах.

В конце дня моя затея воспринималась как увлекательный эксперимент, упражнение, и, возможно, я и в будущем воспользуюсь таким приемом. Не обязательно включать кадры в фильм, просто таким способом можно заставить актеров лишний раз задуматься о героях, взглянуть на них с другой точки зрения. Когда кто-то берет у вас интервью и вынуждает придумывать жизнь для своего персонажа за пределами фильма, у действующего лица появляются новые аспекты. Мне это помогло, надеюсь, исполнителям тоже.

Есть две вещи, которые поражают актеров, прежде со мной не работавших: то, как много внимания я уделяю собственно актерской игре, и отсутствие видеомониторов на площадке.

Темп работы был стремительнее обычного из-за использования видео и естественного освещения, что сводило к минимуму ожидание перед съемками. Общее ощущение актеров было почти таким же, как на сцене. Для них это замечательно, потому что не теряется настрой. Не нужно на два с половиной часа уходить в трейлер, чтобы потом сняться крупным планом и пытаться изобразить те же эмоции, что три часа назад на среднем плане той же сцены.

Я решил, что обязан снять всю главную сцену фильма целиком. И одним планом. Я разрешал себе применять монтаж внутри сцены, чтобы зрителям совсем уж не наскучила непрерывность происходящего, но мне нужно было, чтобы эта ключевая сцена снималась, как документальный фрагмент, непрерывным куском.

Только к середине второго дня я понял: это именно то, что мне нужно. Во второй половине дня мы снимали эпизоды с Дэвидом Хайдом Пирсом, и все они представляли собой длинные непрерывные планы. Я почувствовал, что так и нужно работать, а все, что сделано в первые полтора дня, придется отснять заново, и Дэвид любезно согласился. Так что в первые дни я сделал для себя не меньше открытий, чем актеры на протяжении всего фильма.

По-моему, артисту полезно работать в течение целого дня. Мне кажется, когда снимаешь сцену подряд, без перерывов, мозг отключается от всего остального, так что действие будто на самом деле происходит. Я пытался вызвать у исполнителей ощущение, что это их естественная среда обитания.

При использовании видео можно было обходиться без дополнительного освещения, снимать длинными непрерывными планами, камера никогда слишком сильно не приближалась к актеру. И даже хорошо, что в тех эпизодах, которые снимались на пленку, актеры работали иначе, ведь человек ведет себя совершенно по-другому, когда конструкция явно искусственная.

Мне показалась очень любопытной разница в исполнении Джулии Робертс и Блэра, когда их снимали на пленку и на видео. Есть четкие различия в их трактовке «актерской игры в кино» и «неигры», «жизни их персонажей». Меняется голос, язык жестов, меняется поведение, и наблюдать за этим очень интересно.

Принцип работы над картиной «Анфас» состоял в том, что на актера возлагалась полная ответственность за его героя, то есть артисты сами занимались своим гардеробом, прической, гримом. Все это поняли. Обычно делать так в ки-

но не принято, но когда все же на такое решаешься, результат всегда лучше, потому что актеры, опираясь на интуицию, действуют намного точнее, чем режиссер или сценарист.

Когда мы снимали «Одиннадцать друзей Оушена», после одного невероятно длинного дня мы в шутку заговорили о том, как здорово было бы поставить маленький компактный фильм. Тогда нам всем очень хотелось сделать полную противоположность «Оушену», фильму, работа над которым на первый взгляд может показаться очень увлекательной, но на самом деле потребовала огромного напряжения. Потом я увлекся сценарием Хью Коулмен и понял, что фильм по нему можно снять с маленьким бюджетом и небольшой съемочной группой.

«Анфас» снимался в течение восемнадцати дней на натуре в одиннадцати различных местах с очень малочисленной съемочной группой, не более пятнадцати человек. Использовался один грузовик, в котором располагались кино- и видеокамеры, реквизит, звукозаписывающее оборудование, гардероб. В последнюю неделю, когда снимали и видео-, и кинокамерой, появился второй грузовик, в котором разместили дополнительную камеру и осветительные приборы. Я всегда работаю быстро, но здесь требовалась сверхзвуковая скорость. К концу первого дня я вздохнул с некоторым облегчением и поверил, что мы справимся.

Дополнительная сложность состояла в том, что некоторые исполнители были связаны договорами с другими студиями, хотя они и пытались сделать все возможное, чтобы не нарушать наши планы. Положительную роль при подборе актеров сыграла продолжительность съемочного периода: речь шла всего об одной неделе, максимум — трех, а не о пяти месяцах, как обычно, поэтому согласие получить было легче.

Я сразу решил снимать на видео, потому что мне нужен был эффект сиюминутности. Я считаю, что видео ближе к реальности, чем фильм, снятый на пленку.

Я попытался приблизиться к персонажам даже больше, чем в картине «Секс, ложь и видео». Мне хотелось достигнуть той степени близости, когда начинаешь забывать, что перед тобой вымышленные персонажи. Идея состояла в том, чтобы заставить зрителя поверить, будто он смотрит не придуманный фильм, а документальные кадры, пусть очень стилизованные, но документальные.

Годар работал таким образом два десятилетия. Он на тысячи лет обогнал сегодняшнее кино, экспериментирующее с видео. Он оценил возможности видео намного раньше всех остальных. Я смотрел многие из его фильмов, сделанных на видео, они завораживают. Годар уникален, открыт для всего нового. Это настоящий художник, которому совершенно безразлично все, кроме увлеченности и самоотдачи.

Стремясь к непосредственности, я убрал с камеры все дополнительные приспособления. Я оставил ее в том виде, в котором она, новая, появляется из коробки. Так я почувствовал себя любителем, чего и добивался. Поступить иначе почему-то казалось мне обманом. Мне не нужны были никакие профессиональные ухищрения, хотелось столкнуться со всеми трудностями, которые испытывает любитель. Камера оказалась на удивление жизнеспособной и подвижной, в конце концов она начала влиять на то, как я строил и снимал сцены, потому что я мог творить практически все, что приходило мне в голову. Это обыкновенная камера, которую каждый может купить в магазине по соседству. Возможно, история создания этого фильма вдохновит режиссеров-любителей, которые поймут, что достаточно просто выйти на улицу и начать снимать, а какими средствами вы располагаете, не имеет значения. Нет необходимости в дорогостоящих камерах Panavision, снимайте тем, что у вас есть, творите.

Неожиданным преимуществом камеры XL-1s оказалась возможность использовать ее как монтажный стол. В основном монтаж велся на монтажных столах Sony и Apple G4 с использованием Final Cut Pro, но дополнительная функция камеры Canon была очень кстати.

На ранней стадии производства я прочитал пресс-релиз, в котором говорилось, что Содерберг будет снимать художественный фильм с использованием высокотехнологичного цифрового видео. Интересно, сколько людей, прочитав это, подумали о чем-то вроде дорогостоящего цифрового оборудования, которое мог бы применить, скажем, Джордж Лукас на съемках «Звездных войн»? То, что «Анфас» снят камерой весом шесть фунтов и ценой в 4600 долларов, делает его уникальным.

Из буклета «Анфас» (Full Frontal), выпущенного на 59-м Венецианском кинофестивале

Перевод с английского М. Теракопян

РИЧАРД ГЕЛФОНД

В формате IMAX

— Как давно корпорация IMAX хочет открыть свой кинотеатр в России?

— У корпорации были свои отношения с Советским Союзом, а теперь и с Россией, о чем, к примеру, свидетельствует создание фильма «Миссия на станцию «Мир» (Mission to MIR), в котором принимали участие американские астронавты, отправившиеся на орбитальную станцию. В процессе работы над ним мы очень тесно сотрудничали и с российскими космонавтами.

Пять лет назад, организовав встречу с представителями Российской космической ассоциации, мы, среди прочего, обсуждали возможность открытия в России первого кинотеатра IMAX. Однако на тот момент нам не удалось найти подходящих партнеров. Но мы упорно искали другие пути, встречались с многими людьми. Например, в Вашингтоне прошла встреча с господином Черномырдиным, который в то время был премьер-министром. Вопрос реализации проекта IMAX в Москве обсуждался и с вице-президентом Соединенных Штатов. Все сходились во мнении, что это отличная перспектива как для нашей корпорации, так и для российских зрителей. На мой взгляд, в России есть все необходимое для успешной деятельности кинотеатра IMAX, и мы не сомневаемся, что он хорошо приживется на вашей почве, так же как и в других странах мира. Первый кинотеатр в Восточной Европе был открыт два года назад в Варшаве. Сегодня это один из самых успешных мировых проектов нашей корпорации.

Решение открыть кинотеатр IMAX в России обусловлено несколькими причинами. Во-первых, Москва — очень престижный город. Во-вторых, у нас уже есть опыт сотрудничества. Я имею в виду совместные съемки «Миссии на

станцию «Мир», а также недавно нашумевшего фильма, озвученного Томом Крузом, о работе на огромной международной космической станции «Космическая станция» (Space Station), в нем участвуют и российские космонавты. Лично у меня есть и третья — очень личная — причина: в детстве я в течение пяти лет учил русский язык в школе, а мои дедушка и бабушка — выходцы с Украины. Поэтому я всегда испытывал особый интерес к России.

— Скажите, а у IMAX есть какие-то планы и в дальнейшем снимать фильмы совместно с русскими?

— Мы посмотрим, как будут развиваться события после открытия нашего кинотеатра в Москве... Ведь IMAX переносит людей туда, где они всегда мечтали побывать. Фильм об Эвересте был создан потому что, среднестатистический человек не имеет возможности подняться на его вершину. У нас есть фильмы о подводной жизни в глубинах океана, о путешествиях в экзотические места. Например, очень успешный проект «Тайны Египта» или лента о красотах и этнических особенностях Китая. Хорошо было бы снять крупноформатный фильм о России.

— Не так давно был подписан контракт с компанией Lukas Film — теперь «Звездные войны. Эпизод II. Атака клонов» будут переведены в формат 15/70 мм. Означает ли это, что ваша корпорация поворачивается от образовательных фильмов к более коммерческим?

— Конечно, нет. Когда была разработана технология IMAX® DMR™, у нас появилась возможность демонстрировать некоторые голливудские фильмы в крупном формате. Первой успешной попыткой применения этой технологии стал «Аполлон-13» (Apollo-13), который уже вышел на экраны. Наша задача — переводить лучшие голливудские ленты в формат IMAX, но при этом создавать и свои собственные картины. Хорошо, когда у зрителя есть выбор.

В этом отношении мы чем-то похожи на телевидение, где программа передач строится в зависимости от их направленности, темы и потенциального зрителя. И так же, как телевидение, мы видим свою цель в том, чтобы привлечь, развлечь и интеллектуально обогатить разные категории зрителей.

— Что вы скажете об анимационном фильме «Старик и море» Александра Петрова, созданном в формате IMAX?

— Великолепная картина. Каждый ее кадр говорит о том, что это работа гениального художника. В 2000 году «Старик и море» получил приз Американской киноакадемии «Оскар» в категории «Лучший короткометражный фильм», и сегодня он входит в школьную программу во многих странах мира, где есть кинотеатры IMAX. Мне известно, что компания BFC Cinemas, наш официальный партнер в России, собирается показать «Старика и море» в московском кинотеатре IMAX.

— А вы сами помните свой первый просмотр в кинотеатре IMAX?

— Отличный вопрос, спасибо. Знаете, это была чистая случайность. Впервые я оказался в кинотеатре IMAX десять лет назад. Я уселся в первом ряду с женой и детьми. На самом деле экран в наших кинотеатрах такого размера, что садиться лучше в последний ряд. Фильм начался. Я посмотрел вверх и замер. Я никогда не видел такого огромного изображения, и звук был совершенно потрясающий. Это было одно из самых невероятных впечатлений в моей жизни. Так вот, представляете?! Через два дня после этого раздается звонок по телефону, и меня спрашивают, не хотим ли мы с партнером приобрести корпорацию IMAX, которая продается. Как я был взволнован! Я же еще был под впечатлением от недавнего просмотра и тут же согласился. И в некотором смысле то ощущение, то первое впечатление, которое я тогда испытал, напрямую определило многие последующие события в моей жизни.

Интервью с президентом корпорации IMAX Ричардом Гелфондом организовано BFC Cinemas (генеральный директор О.Н.Зиновьева)

Ю.НОРШТЕЙН

Снег на траве

Сегодня мне хотелось бы поговорить о том, с чего начинается идея фильма, как она потом преобразуется в саму его материю. Поговорить о феноменальной возвышающей и уничтожающей силе кино.

Идею кино нельзя сформулировать. А если и можно, то только по общему религиозному смыслу, когда уже не идея формулируется, а нечто большее. Кино слишком материальное искусство. По этой причине нужно создавать такие условия, чтобы идею фильма было невозможно формализовать. Конечно, работают и так — то есть когда идеи заранее сформулированы — и делают приличные фильмы. Кино — слишком дорогое удовольствие, чтобы пускаться в плавание без навигационных приборов. И «все же, все же, все же...» Чаще всего открытия происходят в момент отказа от сценария или же свободного следования сценарной программе. Так было на «Сказке сказок». У режиссера может быть предощущение фильма (поиски полезных ископаемых происходят по закономерностям геологических подвижек), но продюсеру нужны конкретности. Ему нет дела до ваших «предощущений». А вы зажаты между необходимостью доказать свою правоту и ужасом, что отход от сценария обнаружится и продюсеру легче будет списать убытки, чем ждать сомнительного результата. При этом вы обеспечены перспективой смотреть на киностудию издали. Поэтому я думаю, что мои принципы работы вряд ли кому-нибудь пригодятся. Но если говорить о непосредственном делании фильма под давлением каких-либо творческих установок, то с какого-то времени становится ясно, что нет таких законов, которые нельзя нарушить. И если даже мы в чем-то уверены, есть смысл это забыть, чтобы не сделать правилом, как, к примеру, пресловутую американскую «восьмерку» — когда двух разговаривающих актеров снимают перекрестно.

— *А чего все-таки делать нельзя?*

— Делать можно все. То, что вы хотите. Все зависит только от контекста. Тут нет никаких границ и не нужно их заранее выстраивать. Но это не означает, что мы можем быть всеядными: как только первые полтора шага сделаны, уже по двум с половиной точкам начинает выстраиваться некая кривая будущего фильма.

Мультипликация находится в более жестких условиях, чем игровое кино. Хотя бы потому, что нельзя сделать дубли на каждую сцену. Камеру в пространстве не развернешь. Поэтому мы тщательно работаем над раскадровкой. Зато нам не нужно собирать в единый момент перед камерой весь съемочный бедлам игрового кино. У нас идет долгое и медленное собирание частей сцены: нам не надо «ждать у моря погоды».

— *С чего начинается кино?*

— У меня нет четкой последовательности в работе. И здесь нечем гордиться. Строгая упорядоченность дает спокойствие и некоторую уверенность в приличном результате. Фильм — как сочинение стиха. Возможны черновики, варианты, и хочется пройти эту часть в стадии раскадровки, но меняют-то они интонацию целого фильма. Даже внезапно найденный актерский жест персонажа может повлиять на монтажный абзац. Несмотря на ужас непрерывного перемешивания процессов работы, я все равно ухожу от строгой последовательности и успокаиваю свой страх перед фильмом только тем, что раз выбрался я из предыдущей работенки, быть может, выберусь и сейчас. И уже зная это, не осо-

---

Мы продолжаем публикацию фрагментов книги Юрия Норштейна «Снег на траве», подготовленной на основе лекций, прочитанных на занятиях в Токио осенью 1994 года и на Высших курсах сценаристов и режиссеров в Москве в 1987—1988 годах. Начало см.: «Искусство кино», 1999, № 10—11; 2001, № 9, 11; 2002, № 5, 8; 2003, № 1.

бенно переживаю, когда у меня или здесь, в этой точке, вспыхнет что-то, или в другой обозначится какое-то живое пятно фильма. Дальше внезапные фантазии начинают постепенно двигаться одна к другой, соединяться, и, может, что-нибудь и получится, а может, и нет, как в фильме Прийта Пярна «Завтрак на траве»: они побежали навстречу друг другу и... пробежали мимо. Такое тоже может быть.

И я боюсь той строгой последовательности в работе, когда режиссер, пока не сформулирует идею фильма, не начинает его делать. Ты успокаиваешься повторением формулы, и в конце концов движение внутри фильма приобретает характер чего-то ходульного, уже где-то виденного. Я не могу работать, если мне с самого начала будет абсолютно ясна идея. Уже хотя бы только потому, что идею мы формулируем словом, а претворять ее на пленке надо другими средствами. Но необходимо знать, *о чем* вы делаете кино. Это самое *о чем* не входит в понятие «идея фильма». Идея — цель, ради которой вы делаете кино. И не дай Бог, если она станет жесткой целью и распространит эту жесткость на весь фильм. И если даже однажды осознается ее ложность, сделать уже ничего нельзя. Вы — ее заложник.

Конечно, игровой режиссер, а тем более документалист, возразит, что фильм делается за монтажным столом. Это так и не так. Ритм, плотность действия, темп, длина планов регулируются монтажом, делением сцены, снятой единым куском на отдельные планы. Общий поток действия формируется монтажом, и съемка планов ведется в соответствии с грубой раскадровкой будущей монтажной фразы. Действие может сниматься и длинным единым куском со сменой мизансцен, «мизанкадров» (термин Эйзенштейна). Но в том и другом случае действие пронизано вашим моральным законом и нравственными критериями. Моральный закон един, нравы разные. Дробный монтажный строй, охватывая короткими планами общий поток действия, выстраивает его как единую, снятую с разных точек пластическую конструкцию. Можно ли в этом случае поменять смысл происходящего? Безусловно. Но перемена только подчеркнет ложность первичных идейных критериев, как, впрочем, и новых, поскольку они сделаны волевым усилием, а не переживанием. Классический пример — фильм «Цирк» Александрова. Среди персонажей разных национальностей, поющих на разных языках колыбельную, как символ дружбы народов («Нет для нас ни черных, ни цветных»), еврейский актер Михоэлс поет куплет по-еврейски. Спустя лет двенадцать он объявлен врагом народа. Александров «режет» Михоэлса — и нет Михоэлса. Вот вам в грубой форме пример ложности идеи, превращенной в идеологию. Ложь идеи дает ложный результат, исправленный ложью.

А когда взгляды художника полностью не соответствовали государственной целесообразности, убирали уже не эпизоды, убирали фильмы. Но в этом случае речь идет о единственно верном пути развития фильма, поскольку этот путь соответствует личности самого автора. Подлинный путь всегда единственный и связан прежде всего с переживанием. Я говорю о судьбе фильма в руках одного режиссера. В руках другого режиссера она была бы иной.

В конце 30-х Эйзенштейн предположил строение фильма длинными планами с внутрикадровой монтажной сменой и подтвердил этот постулат абсолютно гениальным куском — появлением Грозного из черноты опричников в эпизоде убийства в соборе. Паузами Эйзенштейн выстроил огромное, драматургически безупречное действие. Здесь и Владимир — ангел, и старуха Старицкая безумна, и Грозный ужасен в праведном гневе. То, что происходило не на стыковочных вклейках, а между ними, в соединении невыносимой тишиной одного монтажного плана с другим, есть тот самый пример единственности пути в фильме. В этом эпизоде нужно обновить химический состав воздуха. Чтобы поменять насилием смысл действия. Здесь нет идеологии, здесь — рок. Не жесткая сцепка определяет безумное действие, а шорох времени, смиренно протекший сквозь него.

В мультипликации весь монтажный строй фильма не может быть грубо сметанным. Он точен на уровне раскадровки. Действие собирается по частям, начиная с отдельных деталей персонажа и заканчивая пространством вокруг него. Монтаж в этом случае — часть общего соединения отдельных строитель-

ных блоков. Он всего лишь часть огромного количества монтажных ступенек на пути к склейке. Съемка в мультипликации не дает возможности дублей. Камеру в пространстве не повернешь, поэтому раскадровка требует строгой творческой дисциплины.

— Как в этом смысле соотносятся между собой идея фильма и понятие о чем?

— О чем — не сюжетная линия. О чем «Сказка сказок»? О простых понятиях, дающих силу жить. О чем фильм «Шинель»? О нетерпимости, неспособности видеть рядом с собой *другого* человека, о совестливости, о невозможности мести, о незащищенности. Идея — это попытка предугадать итог работы. Почему только попытка? Потому что мы не можем до конца знать, какие части нашей работы возьмут на себя основную энергию фильма и какое внутреннее движение станет в нем ведущим. Мы только предполагаем, однако наши предположения не окончательны. «Гамлет» — написанная пьеса, но сотни постановок — это сотни ее авторов. Дайте один сценарий разным режиссерам, и получится столько же разных фильмов.

— Как зарождается необходимость делать именно этот фильм?

— У каждого по-разному. Это похоже на пожар при несоблюдении техники безопасности. Случайная искра — и происходит возгорание. И, как мне кажется, фильм прорастает в тебе не от желания сделать что-то, или кому-то что-то рассказать, или преобразить мир своим творением — об этом вообще думать не приходится. На мой взгляд, социальные задачи искусства надо отбросить как можно дальше. Социальность таит в себе обобщения с выводами на будущее — можно сильно ошибиться. Мы сегодня переживаем идиотический процесс замены одного реализма жизни другим, однако ее качество остается на том же неизменно низком уровне и художник думает не о божественности самого искусства, не о его внутренней энергии, а о том, чтобы сообщить зрителю либо что-то полезное, либо что-то приятное. Но чтобы стать искусством, это «что-то» должно быть безусловным. То есть должно выйти за рамки общепринятых правил, при этом оставаясь в рамках морального закона. И то, *как* вы продвигаетесь в искусстве, гораздо важнее, чем сиюминутное *что*. Хотя это и кажется абсурдом.

По инерции в понятие *как* включается исключительно авторский стиль. В живописи манера движения кисти, цветовой расклад, фактура; в кино — постановка света, эффектность монтажа, упор на тысячу раз повторенные актерские штампы; в литературе — «изыск» и «рельефность фразы» — не слабее, чем, к примеру, у Платонова. Но, следя за тем, как Достоевский выводит диалог своих героев из почти тупиковой ситуации, когда, казалось бы, у него не может быть продолжения, я испытываю восторг от грандиозности движения авторской мысли и внезапности смысла происходящего. И здесь дело в том, что, думая, как нам двигаться к выходу из туннеля, мы не имеем в виду форму движения. Точнее сказать, понятие «форма» не включает в себя понятия «изображение» или «чистое движение».

Когда-то я впервые увидел плотную пачку целлулоида, на каждом листе которого был нарисован контур персонажа в последовательном, от листа к листу, изменении движения. Контур персонажа терялся в глубине этой плотной пачки. По существу, передо мной лежал кусок фильма — спрессованное движение, спрессованное время. Фильм можно представить в виде подобной пачки целлулоида — как некое сложение мельчайших кинокадриков, один на другом. Они с такой силой друг с другом сопрягаются, что практически становятся единым прозрачным параллелепипедом. Мы можем заглянуть в этот прозрачный ограненный колодец. Он, как насекомых янтарь, впаял в себя движение, которое растянулось в этой желтоватой бездне, и Бог знает, где его начало. В этом столбе тончайшими прозрачными слоями нарезано движение. И оно действительно вкручивается в глубину. Потом вспыхнет пучок света в проекторе, и обтюратор, вращаясь, будет «нарезать» этот пучок на отдельные светлые лепестки, которые со скоростью 300000 км/с будут шлепаться в белое пространство экрана. Почему я таким образом вижу «фигуру» фильма? Для меня непереносимо делить его на отдельные кадры. Невыносима сама мысль о том, что каждый из них нужно делать как отдельный, иначе мы не получим фильм. Мне страшно хочется видеть результат. Даже прежде самой работы. Работа — принудительная необходимость в движении к результату. Чем целостней будет этот прозреваемый

мною результат, чем меньше зазоров останется между кинокадриками, которые все равно каждый из нас — в рисунке ли, в перекладке ли — вынужден делать, чем меньше будет разделенности в душе, тем отчетливее я представляю себе конечные очертания фигуры своего фильма.

Но фильм проходит через подробную разработку мельчайшего действия. В игровом кино жест актера срежиссирован, сыгран и одновременно бессознателен.

В мультипликации жест сравним с пластикой в пантомиме, балете, в театре Кабуки. Любой бессознательный жест проходит стадию подробного деления на отдельные рисунки (фазы).

Ты, автор, погружаешься в игру сцены. Органичность разработки диктуется не просто общим замыслом, а твоей способностью прочувствовать отдельный жест, поведение (игру) персонажа в одной сцене.

Я сомневаюсь, что постоянное возвращение к предполагаемому замыслу поможет разработке отдельной его части. Ощущение общей композиции должно мгновенно проноситься перед твоим умственным взором. Но подробность будущей сцены, когда ты к ней приблизишься, вряд ли совпадет с твоим предположением.

Персонаж или часть фильма накопят в себе непредусмотренные подробности. Невозможно сохранить замысел незыблемым, поскольку ты меняешься. Но в изменчивости ты все равно личность, ты меняешься, но остаешься личностью. Изменения в тебе, с тобой. В попытке сохранить замысел незыблемым ты придешь к идеологии, принципы которой ничего общего с искусством не имеют. И не важно, идеология партийная или религиозная. Идеология предполагает неукоснительное развитие. Но мир жив только своей изменчивостью. Живой фильм — это изменившийся фильм по сравнению с его персональным замыслом. Замысел не равен результату.

Прежде чем приступить к фильму, мы для себя рисуем что-то этакое. Иногда абсолютно не имеющее отношения к реальности. Но нам это обязательно нужно нарисовать, чтобы оставить след от некоей будущей идеи, которая может быть пока настолько призрачна, что мы ее и словами-то выразить не всегда сумеем. И хотя сказано Шопенгауэром: «Кто ясно мыслит, тот ясно излагает», к кино это меньше всего имеет отношения. Нарисованный знак может быть и жестом, и мельчайшей игровой ситуацией, и фактурой, и цветом, да просто ассоциацией. Однако неясность внутри себя или неадекватность попыток истолковать кому-то свой будущий фильм совсем не всегда означают, что вы не знаете, почему вот сейчас, в этот момент мелькнуло именно такое пятно и почему его необходимо зафиксировать, ведь иначе вы можете забыть лихорадку направления. Классический пример из Маяковского: однажды ему привиделся во сне образ «единственной ноги», не помню точно, кажется, он на клочке бумаги записал это ночью, а утром долго вспоминал, что же это за «единственная нога», пока, наконец, не вспомнил образ, прозвучавший во сне. А дальше появились строчки: «Как солдат, обрубленный войной, ненужный, ничей, бережет свою единственную ногу» («Облако в штанах»).

И такого рода первое пятно — уже предвестник того, что для вас начальная клеточка фильма вот-вот оживет, что неясность постепенно сгустится в конкретное изображение. Вы творите вслепую. Газы над остывающей лавой развеиваются медленно.

Я хочу сказать: не бойтесь такого абстрактного подхода к фильму. Он — точно такая же реальность, как абсолютно реальное изображение. Еще неизвестно, в каком случае больше остается пространства для фантазии. Для того чтобы преодолеть нарисованную конкретность, которая только что перед вами мелькнула, нужно не только очень крепко держать в голове ощущение будущего фильма, но и быть *над* ним. Когда появляется изображение, еще для вас непонятное, но почему-то кажущееся абсолютно необходимым, а потом к нему присоединяется звук, то это — предвестник того, что в вас началась работа по *пониманию* фильма. Собственно, делать фильм — это начать понимать самого себя и, пусть это не покажется парадоксальным, только приблизившись к финалу, понять окончательно, что именно вы хотели сказать. Если понимание придет раньше работы, вы заскучаете на фильме и он может стать вам ненуж-

ным. В первом ощущении фильм гудит, как стиховой ритм. По нему рассыпаются фактуры. В какие-то мгновения из тайны сознания вдруг выдергивается жест. Оборачивается в еще неопределенном составе фильма чье-то лицо. Или блестит в темноте арки лужа. И ты понимаешь, что в этом месте чей-то силуэт на мгновение перекроет отражение фонаря. Или вдруг тебя охватит запах снега. И он будет сыпаться за шиворот, и мелькнет чья-то вязаная красная шапочка, и деревья в снегу, и ленивое воронье «каррр», и необъятная тишина. И не важно, в какую часть фильма врифмуются потом эти видимые тебе одному строки. Появились — значит, найдут место. До конкретного изображения еще далеко, но ты, художник, должен зафиксировать свое новое ощущение. И это самая трудная стадия работы. Легче нарисовать что-то профессиональное.

Художник рисует эскизы, постепенно приближаясь к конкретности, собирая материю в какой-то персонаж, пространство, внутрикадровую дрожь. Изображение таит в себе и форму, и содержание, то есть помнит способ выражения, какую-то тональную разработку, и заключает в себе персонаж, который в будущем должен нести игровую и чувственную нагрузку по фильму. Это определенный содержательный кусочек будущего фильма. Как только, разложив эскиз на составляющие, вы начинаете играть с найденным персонажем, сразу же эскиз становится не более чем формой подхода к будущему фильму. Как только ваш персонаж заиграл, он для вас обретает содержание, через его игру вы пытаетесь выразить конкретное чувство, состояние, настроение. Вы делаете сцену как содержательно определившийся маленький кусочек. Но когда вслед за этой сценой появляется следующая, первая становится всего лишь прологом к ней.

— Вы могли бы сформулировать, что такое изображение в мультипликации?

— Обычно мультипликация отделывается обозначениями, даже не абстрактными (так как абстракция таит в себе музыку), а условными, хотя всякое искусство условно, поскольку оно пользуется знаками. Писатель — словом, музыкант — звуком, у режиссера это свет, зрелищный мир, его вещественность, которую надо превратить в поток действия. А в мультипликации, насколько я понимаю, условность совершенно особого рода. Здесь у художника есть форма, цвет, контур действия, контур пластических кадров — ради всего этого он должен собирать свой мир по законам, которые сам для себя открывает.

— Расскажите о вашей работе с художником.

— Что касается конкретно Франчески Ярбусовой, то наша работа с ней вряд ли может быть примером для остальных.

Однажды я рассматривал японские гравюры. На одной была изображена сидящая женщина, рядом с которой петух притянул свою голову прямо к ее лицу, так что его громадный клюв был у самого ее глаза. Я был в недоумении. Что это такое? Франческа мне рассказала, что когда ей было четыре года, она любила забираться в курятник, садилась на корточки и сидела тихо-тихо, пока куры не принимали ее за свою. Они начинали ходить вокруг, разглядывать ее. «Представляешь, — вспоминала Франческа, — петух своим громадным клювом принимался чистить мне реснички. Я сидела затаившись, а он перебирал каждый волосок».

Франческа заставила меня пережить настоящее потрясение, показав, как из куколки появляется бабочка. Она принесла в дом огромный пук крапивы, который хрустел под челюстями десятков гусениц, пожиравших ее зелень. Потом они расползлись по комнате. Прилепились, где только можно, и вскоре на месте гусениц висели куколки. В один прекрасный день Франческа говорит: «Вот из этой куколки сейчас появится бабочка». Я стал смотреть, смотрел, смотрел, и вдруг — створки куколки открылись и закрылись. У меня сердце стукнуло от волнения. Это зрелище космическое! Ты — свидетель появления новой жизни. Лепестки куколки отворились и снова замерли. Наступила тишина. И сквозь щель раковинок стали пробиваться мокрые крылья. Они были сморщенные, как тело ребенка, только появившегося из чрева. Наконец из куколки выползла вся новорожденная. Все дальнейшее представляло зрелище медленного наполнения нового существа временем. То, что в человеческой жизни происходит за два-три года, здесь длилось час-полтора. Бабочка накачала смолу в тончайшие сосуды, в нервюры крыльев, образовав лонжероны. Смола застыла, крылья распрямились, стали тугими, как паруса под ветром. Они были невероятно чисты,

их еще не обтрепали мелкие ворсинки цветов, не соскоблили с них пыльцу, в крыльях еще не было пробоин от мельчайших пылинок, обрушиваемых ветром на нежнейшее существо. Упругие крылья мелко подрагивали, потом затрепетали. Так самолет проверяет двигатели, рули поворота, прежде чем выкатиться на взлетную полосу. «Бабочка готовит себя к полету, она сушит крылья», — откомментировала Франческа. Она предугадывала каждое движение бабочки, поскольку в детстве выращивала их целыми букетами и на крапиве, и на дубовых вениках. Мне кажется, она сама была когда-то и бабочкой, и чертополохом, и иван-чаем... Как героиня Габриэля Маркеса, вокруг которой порхали бабочки.

Франческа хорошо чувствует мир растущий, цветущий, дышащий. Она действительно знает его, как мог знать художник Возрождения. Франческа для меня загадка. Чем больше я ее узнаю, тем меньше знаю. Для долгой совместной жизни это, конечно, хорошо. Всегда остается возможность чего-то неожиданного. Но так как мы связаны еще и общей работой, то взаимоотношения становятся значительно сложнее.

Со стороны может показаться, что у нас счастливый случай. Мы вместе больше, чем определено рабочим календарем. Нам легче обсудить то, что делаем, и прийти к каким-то результатам в наших весьма «красноречивых» спорах. Вообще смотреть на жизнь и искусство как бы единым взглядом. Но на самом деле бывает, что мы страшно мешаем друг другу. Семейная зависимость прямиком «бьет» по творчеству и временами болезненно. Во Франческу вдруг вселяется дух противоречия, и она категорически не желает соглашаться с моим мнением, моим ви́дением. Иногда просто не понимает, часто не понимает...

Она не способна к сильным, мгновенным вспышкам энергии. Во мне это развито в большей степени. Она не поспевает за моей реактивностью, моей требовательностью, а мне кажется, что она ленится или не может довести себя до необходимого состояния. А когда, казалось бы, уже достигает нужной творческой температуры, вдруг снимает с себя напряжение, и тогда надо все начинать заново. Получается, что она тратит огромное количество энергии, но никак не может подойти к пику, то есть к такой степени концентрации, когда, собственно, и случаются какие-то творческие откровения...

Однако никогда в жизни я бы не смог сделать эскиз такой силы, какой она способна сделать в лучшие мгновения творческого беспамятства. Ее откровения меня поражают. Буквально полчаса назад я видел ее, казалось, неспособной мыслить, и вдруг передо мной художник самого высокого накала. Хоть табличку вешай: высокое напряжение, опасно для жизни. Для меня странно это волшебное наитие...

Может быть, я не прав. Но я хочу подвести свои нервные провода к сознанию художника, чтобы оно «загорелось на ходу» (это слова из стихотворения Пастернака «Гефсиманский сад»). Конечно, с моей стороны это сильная атака, давление на психику, индивидуальность. Иногда Франческе начинает казаться, что любой напор суживает ее творческую личность. По-моему же, чем полнее будет отказ от себя в угоду фильму, тем напряженнее ее творческое самочувствие. То есть либо художник не должен начинать работу, если он не находит в ней свое место, либо обязан броситься в это варево и полностью довериться режиссеру.

У Мандельштама в стихотворении 1937 года «К пустой земле невольно припадая» есть такие строки:

> Ее влечет стесненная свобода
> одушевляющего недостатка.

К истине мы идем сквозь «стесненную свободу», поскольку никакой абсолютной свободы не существует; все равно что бытие, лишенное трения. Абсолютная свобода возможна только в нематериальном мире, но и к нему путь лежит через несвободу.

Подлинная свобода художника в кино обретается тогда, когда он идеально понимает свое соотношение с целым, когда он понимает, что его работа является только частью этого целого, которое потом сплотнится на экране. Флоренский говорил об уплотнении духовной энергии. Завершенные в себе формы друг с другом не соприкоснутся. Уплотнение происходит из элементов, обретающих полноту звучания только в соединениях. «Если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода», —

сказано в Евангелии. Художник должен понимать свою свободу как часть единого целого. Так же и мы, если понимаем свою свободу как часть единого мирового процесса, тогда включаемся в абсолютное целое. Это то, что мы называем духовностью.

И если к кино ты относишься как к части познания их сущностных начал и как к итогу твоего волевого устремления за такие пределы, которые по природе твоей тебе недоступны, тогда работа твоя обретает подлинную силу. И все выстраивается в гармонию. Вот в чем дело. Но как только на этом пути каждый решает отстаивать свой интерес, начинается война. Здесь и общественный, и творческий процессы равны. Если изображение не развивается, значит, оно плохое. Значит, оно не содержит предпосылки к развитию.

Художник работает над фильмом, подчиняясь единому процессу, как наборщик в типографии, вынужденный подчиняться тому словарю, который ему задан. Он не может составлять свой словарь. И он только тогда оказывается подлинно свободным, когда подчиняется этому процессу. И ничего с этим поделать нельзя.

Но даже если художник живописью занимается, разве он не подчиняется тем же условиям, которые ему заданы, когда он берет, к примеру, библейскую историю «Снятие с креста»? Однако увидят ли зрители в ней страдающую плоть или Святой Дух — уже зависит от того, как художник этот сюжет срежиссирует.

Помню, на «Сказке сказок» меня совершенно поразило, что когда я сказал: «Франя, мне нужен мокрый кустик, под которым спеленатый ребенок», она через десять минут вышла с эскизом мокрого кустика, вытирая ладошки. И никакого раздвоения, никакого удара по внутреннему «я». Все абсолютно идеально.

Вообще, по поводу Франчески я всегда цитирую строки из шекспировского «Венецианского купца»: «В такую ночь Медея шла в полях, сбирая травы волшебные, чтоб юность возвратить Язону старику...» Для стороннего наблюдателя наши с ней разговоры загадочны и темны. «Здесь мне нужна ядовитая трава, здесь горькая полынь, а в этом фрагменте чтобы была ночь и чтобы пахло каким-то темно-синим и чтобы ночь растворялась. А вот здесь у крыльца должны расти такие цветы, которые дадут запах ночи». Франческа свободна, потому что знает, какие цветы. Это ее свобода. Она составляет изображение, как лекарственный сбор. Какой-то другой художник может идеально рисовать цветы, максимально точно и со всеми подробностями, а все равно запаха не будет.

Но я не играю в режиссера, единственно владеющего тайной фильма, тем более что сам не знаю эту тайну. Я всегда рассказываю Франческе полный расклад фильма. От начала до финала. Как он мне на тот момент видится. И ориентируясь в этом пространстве — в тональном, в графическом, в световом, — она остается абсолютно свободна.

Я ей просто объясняю: «Франя, вот здесь как будто медведь когтями провел по стволу, и чем выше, тем сильнее. Здесь словно землю бороной взрыхлили. А здесь все должно перейти в какую-то идеальную, атласную, мягчайшую амальгаму...» Но на пути к результату Франческа должна быть свободна в выборе средств.

Если бы она не могла сделать несколькими мазками темень неба, страх, судорогу, лихорадку темноты, то как художник она мне была бы совершенно не нужна.

— А что для вас значит экранизация?

— Выдающиеся экранизации (слово неточное), как правило, получаются по прозе, которая либо незавершена, либо не доведена до сильного литературного результата. Хорошую же прозу режиссер должен суметь выразить в притчеобразной форме тремя словами. Он должен привести ее к общему знаменателю. А если режиссер начинает следить за каждой подробностью экранизируемого текста, то он становится его пленником.

Поэтому необходима первоначальная режиссура литературного текста, который надо снижать, упрощать, чтобы получить результат. Я сейчас уже не слышу звук гоголевской речи. Потому что этот звук меня убьет. Он настолько мощный, настолько гениальный, что не даст мне свободы. Свободу даст ее пересказ. Поэтому я должен свести текст «Шинели» к пересказу.

И потом я должен перевести литературу в первичную материю и делать этот

фильм всей своей жизнью. Только тогда текст станет ступенью к фильму, но не его основой. Во всяком случае, для меня на сегодня это так.

— Под первичной материей вы имеете в виду сценарий?

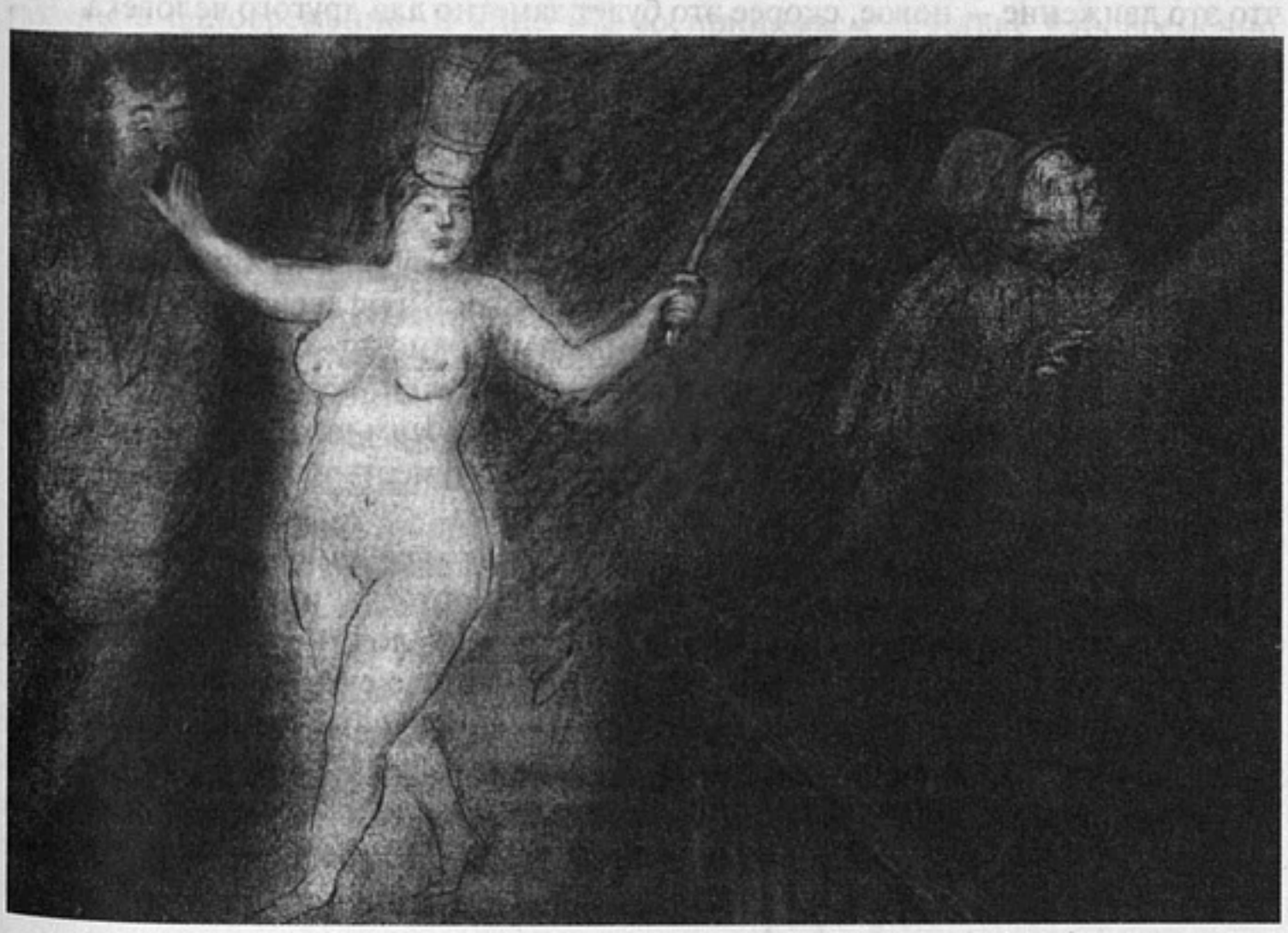
— Не только. Вообще сценарий не является основой фильма. Разве что в Голливуде, где есть киноиндустрия, но мало собственно кинематографа. Ведь это совсем разные вещи. Основа фильма — режиссер, а если функцию ведущего берет на себя кто-то другой — сценарист, композитор, актер, кинооператор, — то это свидетельствует в первую очередь о вялости творческой энергии режиссера.

Так же и в мультипликации. Когда режиссер переводит будущий фильм на уровень простого знаменателя, то художник от него должен вырастить свои цветы. Чтобы кадр источал, например, запах корицы. «Вот этот кадр должен устремляться в горизонталь, а этот торчать иглами на нас, будто бархатный». Такие вещи я говорю Франческе, потому что хорошо чувствую изображение. Надеюсь, что это чувство мне не изменит. Я чувствую его внутренние контрасты, его внутреннюю напряженность, судорогу, его развитие. Точку, через которую зритель проходит в кинокадр.

Недавно Франческа делала эскиз «Акакий Акакиевич поднимается по черной лестнице». Наш предварительный разговор был такой: «Вот здесь должен быть кадр, когда из двери вдруг вылетит голая, пухлая женщина, закроет ладошкой рот своему любовнику и втолкнет его обратно. А перед Акакием это белое должно мелькнуть, как туман, и опять — ничего... Представь себе, какая она должна быть по типу». После всех объяснений Франческа «лепит» такой эскиз, что я прихожу в ужас. А она говорит, что все понимает, однако сделать это не может, то есть, значит, опять все сначала. Опять надо заново рассказывать о темноте лестницы, о «русской Венере», осветившей плавными формами черноту черной лестницы, об Акакии, не заметившем явление плоти.

Наверное, другой режиссер принял бы этот эскиз, потому что нарисовано все хорошо. Но меня меньше всего интересует то, что хорошо нарисовано. Высшее мастерство — это не умение нарисовать. Высшее мастерство — это найти такие соотношения тепла, света внутри картинки, которыми можно было бы дать чувственность кинокадру. А это не относится к области хорошего рисования. Поэтому я прошу «шепелявое» изображение: «Пожалуйста, нарисуй левой рукой». Пусть будет грязно, пусть неряшливо. Главное, чтобы это абсолютно точно совпадало с тем, что мне видится, выражало мои ощущения. Изображение должно быть зыбким, пронизанным дрожью, неясностью: я знаю, оно ляжет на разговор Акакия с самим собой.

Изображение играет роль придаточного предложения, поэтому в нем не



должно быть внешнего блеска: свет матового тела, и снова тьма. Только бормотание Акакия.

Вообще фильм должен составляться из незавершенных частей. Так, чтобы каждый его элемент таил в себе принцип «добавочного изображения», «добавочной грубости». Такое строение позволяет им лучше соединяться друг с другом и совершенствоваться в этих соединениях. И тогда уплотнение энергии — психической и духовной — я ощущаю просто физически. А между художником и режиссером возникает силовое поле. Ты лишь должен создать условия, при которых это становится возможным. Когда ты вдруг начинаешь делать то, что не можешь осознать умом, и кажется, будто все совершается помимо тебя, по какой-то другой воле. И ты даже не замечаешь, что в какой-то момент пройдена граница, за которой открывается другое пространство. И все происходит с легкостью, для тебя самого непостижимой.

Вот почему на меня произвела впечатление плотная пачка целлулоидных кинокадров-рисунков. В этом параллелепипеде каждый кадр плотно смыкается с другим, причем не так (ладони встык), а так (одна ладонь на другую), когда на дно фильма каждый следующий кадр, наслаиваясь на предыдущий, опускает все, что было сделано до него. И, по существу, вся толща фильма — всего лишь форма подхода к выходу из него. А когда он сделан, то становится для тебя формой подхода к тому, что ты видишь вокруг себя. И если таким образом мыслить свою работу, тогда, мне кажется, легче «держать в себе» будущий фильм. Все-таки он делается не меньше месяцев восьми, а двухчастный вообще год с лишним. На полнометражный может и года четыре уйти. И если для тебя все сосредоточено в идее, удержать ее так долго практически невозможно: она начнет неудержимо разваливаться, ведь ты все время будешь находиться под воздействием окружающего мира, который ее просто растащит. Но если ты будешь видеть то, что впереди — *за* фильмом, он станет протягиваться туда, и тогда не важно, если от него что-то по ходу работы отвалится. Фильм все равно будет двигаться — в каком-то энергетическом туннеле, невидимом зрителю, но зримом самому творцу. И в этом случае фильм не может быть растащен. Более того, он не может и устареть, и ровно настолько, насколько обостряется ваше внимание к жизни. И тогда ты себе говоришь: «Сделанный фильм еще не тот, который подводит меня к этой самой незримой идее». И ты начинаешь делать следующий.

Когда фильмы делаются с таким выходом за их пределы, тебе гарантирована новизна на всю твою жизнь. Собственно говоря, новизна — это искренность. Если ты будешь искренен в каждую секунду жизни, если будешь хорошо слушать окружающий тебя мир, тогда каждый твой фильм станет не штукарским новаторством, а новым движением, так что ты сам можешь даже не заметить, что это движение — новое, скорее это будет заметно для другого человека.

— А почему ты сам можешь не заметить?

— Потому что ты не этим живешь. И мне кажется, подход к работе должен быть таким, чтобы иметь право сказать: я этот день, творческий день, прожил абсолютно искренне, на пределе своих возможностей. И тогда не будет стыдно за сделанное.

Но сколько режиссеров, столько и подходов. Разумеется, я говорю лишь о своем понимании работы. Путь этот рискованный. Профессиональная же уверенность и успокоенность обеспечивают ровный грамотный фильм. Однако открытия вряд ли будут. Зато душевный разлад обеспечен, поскольку у режиссера появится чисто механическое желание быть непохожим на других. Но непохожесть, взращенная в себе искусственно, становится мертвой, что особенно очевидно, когда автор подходит к финалу своей работы.

На вопрос: «Как можно жить с фильмом столько времени и не потерять к нему интерес?» — для меня лично ответ ясен. Нельзя потерять интерес, когда мы не думаем о том, что делаем кино. Наша «программа» должна быть выше кино. И если кино будет подчинено этой «программе» (слово сухое, но другого не нашлось), тогда нас меньше станут мучить профессиональные моменты, а гораздо более существенным покажется выход за пределы кино. И только в войне с мучительной невозможностью выйти за эти пределы происходит что-то важное.

— А про какие свои фильмы вы можете сказать, что они адекватны задуманному?

— Пожалуй, такое кино, которое представлялось и грезилось внутри сознания, началось для меня с фильма «Цапля и Журавль».

Должен признаться, у меня никогда не бывает ощущения радости перед началом нового фильма, наоборот, я чувствую, что вот сейчас обрекаю себя на новые страдания. Это состояние между страхом и желанием сделать кино. Моя Франческа часто повторяет поговорку: «Глаза страшатся, а руки делают».

Сюжет «Цапли и Журавля» — незамысловатый и, на мой взгляд, схож с поэзией Чехова и Гоголя. Я не случайно это говорю: именно с поэзией. История, в общем, достаточно обычная — два существа не могут поладить и обрести счастье только потому, что каждый, боясь быть униженным другим, пытается подчеркнуть свою независимость и превосходство над ним. История не зоологическая, а человеческая. Именно здесь-то и начались все проблемы, которые я внутренне ощущал, но еще не знал, что они будут такие острые. Саму сказку я читал в детстве, потом читал своим детям, но желание делать ее наступило в тот момент, когда меня вдруг начал преследовать шум травы, шум речного камыша. Это, в общем-то, странно, поскольку мы имеем дело с визуальным искусством, а тут вдруг звук стал толчком для того, чтобы делать кино. Далее, еще до написания сценария, мне вдруг представилась одна сценка: цапля и журавль передразнивают друг друга. Она говорит: «Ха!», и он говорит: «Ха!» Я еще не знал, куда, в какое место фильма эта сцена попадет. Но для себя сделал ее рисунок.

Потом я сам написал нечто вроде сценария, хотя сценарием это назвать было трудно. Скорее, я записал какие-то моменты действия, не больше. Но при этом меня все время мучил один момент: как бы не впасть в зооморфизм и не увести эту историю от человеческой природы. Впоследствии сценарий был написан Романом Качановым, но я взял из него несколько деталей и снимал фильм по своим наброскам. В титрах мы оба значимся как сценаристы. К слову сказать, Роман Качанов — прекрасный режиссер. Его фильмы «Варежка», «Крокодил Гена», «Чебурашка», «Старуха Шапокляк» — шедевры мировой анимации. И я могу спокойно назвать его своим учителем. Это человек бесконечной доброты, такта, безупречно владеющий игровыми деталями. Через его «руки» прошли многие наши мультипликаторы. Не погрешу, сказав, что Роман Качанов создал свою школу движения в кукольной анимации. Думаю, что без него я вряд ли стал бы режиссером.

Так вот, возвращаясь к сценарию, если словесная запись последовательна, то кино и последовательно, и параллельно одновременно. В этом и состоит его феномен.

Поэтому смысл строения произведения в кино и литературе суть разные вещи. Если словесная запись последовательна, то кино и последовательно, и параллельно одновременно. В кино мы воспринимаем действие одновременно многослойно: звук, цвет, свет... Звук может действовать дифференцированно, может складываться в единое целое, раскладываться в последовательном соединении. Какое богатство восприятия! В этом плане у кинематографа огромные преимущества перед литературой. И все же литература — первая из всех искусств. Литература — наиболее мощная и цельная форма авторского высказывания, образной, метафорической записи, потому что слово — абстрактно. И в этом его большая сила. Набором абстрактных знаков, звучаний мы воспроизводим реальность, но только в сознании. И в сознании сочиненная реальность практически всегда острее, чем в натуре. Мы здесь свободны от физической зависимости. Слово — посредник между нами и реальностью. Слово — обменная валюта реальности. И самое главное: реальность представлена словом, то есть знаком, посредством которого она раскрывается.

В кино реальность представлена реальностью. Необходимы усилия авторов по ее преодолению. Сила кинематографа — достоверность — одновременно является и гирей на путях духовного усовершенствования кинопроизведения, а значит, и нас самих. Слово — язык, на котором мы и разговариваем, и пишем художественные произведения. А на языке кинематографа мы не общаемся. Это первая сигнальная система языка животных. Может, под напором телевидения на наше сознание что-то с ним и произойдет, но пока мы только все больше разучаемся говорить. Мы уже не способны изложить грамотно, образно, насыщенно свою мысль. Мы становимся ленивыми. Кино делает нас пассивными. При

чтении литературного произведения нам надо пройти изнурительный путь вхождения в текст. Кино изначально отвергает такой путь. Фильмы, в которых необходима работа по вхождению в изображение, в действие, в киноязык, не согласуются с понятием «кино». Так что мы либо привлекаем зрителя в кино за счет художественных потерь, либо теряем, делая фильм в согласии с собственной художественной правдой, поскольку стереотипное, то есть пассивное, зрительское восприятие не соответствует критериям автора. Вспомним пустующие залы на фильмах «Ночи Кабирии», «Голый остров». Случаи совпадения художественной правды и зрительского успеха крайне редки. Они происходят, когда общество потрясено таким историческим событием, о котором говорит и художник. Но чаще всего он обретается в преддверии проблемы, и в этом случае он неинтересен, несмотря на то что правдив.

Осторожные и хитрые психологи и социологи не занимаются развитием образных коммуникационных систем транспонирования художественной мысли, хотя, в сущности, они должны были бы как-то прогнозировать систему передачи изображения и приблизительно моделировать ситуацию, с которой мы можем встретиться. Но они занимаются в основном тем, что уже есть.

На какие только ухищрения не пускается игровое кино для привлечения зрителя! Невероятное компьютерное обеспечение, создание нереальной реальности. В ход идет все: виртуальные фантазии (поскольку реальность кажется бедной), супергерои, восхищенные своим человеколюбием, сочувствием к маленькому человеку, суперэффекты, которые приводят в восторг зрительный зал, штампованный набор актерской кинокартотеки, катастрофы с их эстетическим смакованием и с финальным благородным порывом простых людей в виде денежных и других пожертвований на пострадавших. Мы постепенно приучаем сознание к тому, что только эффектные ситуации, супердействия могут называться подлинными, а вовсе не те прозаические дела, которые только, действительно, и могут уменьшить страх перед жизнью и ее реальными потрясениями. Нуждаясь в эффектах, мы устраняем из сознания сам интерес к простоте. Можно ли представить Фолкнера, гарцующего на парадной лестнице? Да он почти никогда и не выезжал из своего местечка, кроме как для получения Нобелевской премии.

Создав киноиндустрию, мы присоединили к ней весь сопутствующий наряд. Но что делать, раз маскарад запущен. Мы разучились удивляться каждому дню, поэтому снова и снова требуем от искусства все более острые блюда.

— А могли бы вы сказать, кто из режиссеров вам безоговорочно нравится?

— Жан Виго, например. Я вообще не знаю, как он мог собрать перед съемочной камерой такое дивное изобразительное пространство, ведь его невозможно было ни сочинить, ни сложить. Оно необъяснимо!

«Листопад» Отара Иоселиани я смотрел несчетное количество раз, даже лекцию забабахал об этом фильме. «Листопад» — одно из великих свершений в кинематографе.

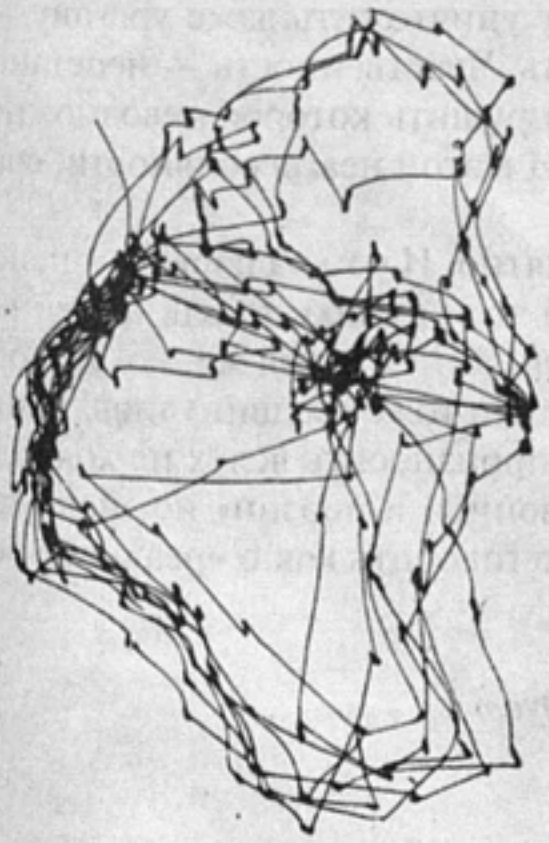
А вот в документальном кино само его предусловие заключается в том, что на экране мы видим изображение несочиненное и знаем, что оно действительно реально существует. И это повышает наше внимание, которое скользит мимо ухищрений, связанных с игровым кино. Почему великие режиссеры-игровики все время делают смещение изображения в ту или иную сторону? Феллини — в метафорически открытый гротеск, на грани шутовства, Чаплин — в полную цирковую, аттракционную условность, Тарковский — в сверхреальные построения пространства и времени, которые в *таком* сочетании мы вообще не можем встретить в обычной жизни. Поэтому-то его фильмы так трудно смотреть — в них совершенно другое время в сравнении с реальным. А документальному кино всем этим пользоваться не нужно: оно берет факты, сопоставляет их и нанизывает на то, что мы называем чувственной мыслью.

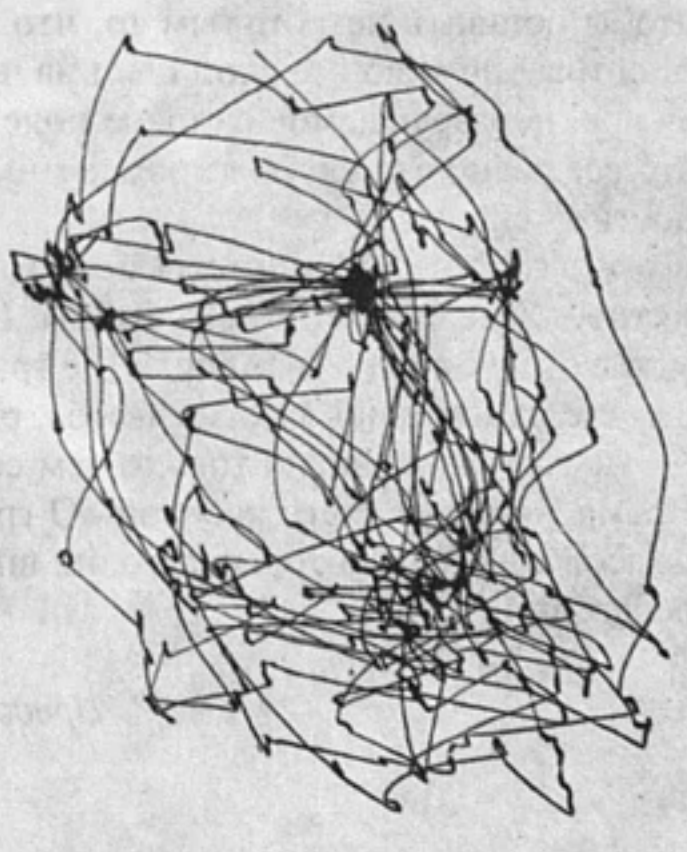
— В этом смысле как вы относитесь к Алексею Герману?

— Я шесть раз смотрел «Лапшина» и никак не мог понять, почему некоторые кинокадры буквально источали запах. Помните, после дня рождения герои прощаются. Лапшин что-то хочет сказать, а вместо этого начинает петь. Потом они все уходят, и последним остается человек в кожаном пальто. Я вспоминаю запах кожи, знакомый по своей коммуналке. Сочетание фактур, которое можно

попробовать на вкус. Почему у Германа такое внимание к подробностям бытового характера? Причем к подробностям третьего, четвертого плана. Они его больше интересуют, чем то, что здесь, на первом плане, является главным. Я думаю, он знает, что зрительское внимание устремляется в ту точку, которая может быть совершенно неожиданной.

Вообще, изучение зрительского внимания в кинематографе — особая тема. Отец моей жены занимался физикой зрения и даже написал книгу «Роль движений глаз в процессе зрения». Он делал опыты, связанные с восприятием художественного произведения, для чего изобрел такую присосочку с линзочкой на глаз, так что когда на линзу падал луч, то, отраженный от нее, он двигался по светочувствительной пластинке, фиксируя на ней малейшее движение глаза испытуемого, который рассматривал в это время какое-либо произведение искусства. Пластинка фиксировала точки, на которых сосредоточивалось внимание. Оказалось, что это точки основополагающие и для художественной конструкции. Этим заинтересовались другие исследователи. Стало ясно, что человек, который вспоминает кого-то, невольно очерчивает глазами его «портрет». То есть глаз очерчивает некую реальность и его движение связано с психикой, с внутренними переживаниями. Хорошо бы режиссерам и всем, кто работает с изображением, получить хотя бы несколько уроков по физике и физиологии зрительного восприятия. На уровне инстинкта такого рода понимание есть,





Скульптурный портрет египетской царицы Нефертити (XVI век до н.э.). Запись движений одного глаза при свободном рассматривании фотографии скульптурного портрета двумя глазами в течение двух минут

Рисунок В.А.Ватагина. Запись движений одного глаза при свободном рассматривании рисунка двумя глазами в течение двух минут

конечно, у всякого профессионала, но полезно владеть и рациональным подходом к этому.

Безусловно, Алексей Герман в совершенстве владеет знанием разных фактур изображения, и тончайшей глазной вибрации при восприятии кинокадра. Он знает, что такое сырой осенний воздух, чавкающая грязь, сырость, переходящая в темноту коридора... Он умеет заряжать героев в другое пространство, которое максимально выворачивается и на нас. И в этом, как мне кажется, самая сильная сторона Германа — вывернуть кадр на нас в абсолютной его незащищенности. Не случайно у него такая острая память на детство, на поэзию. Зритель все это, как правило, не замечает. Но вовлечение параллельных культур в эту искомую, продранную простоту связывает еще не зафиксированный пленкой, катастрофически расползающийся без заданного темпоритма эпизод. Поэтическая речь мгновенно пронзает плодоносный слой фильма, заряжая каждую его частичку стремлением к неудержимому, ничем не остановимому движению. Герман выстраивает свой кинематограф будто бы случайно, при этом не пародируя документальное кино. Такое ощущение, что люди живут, а режиссер ходит среди них с камерой и фиксирует. И все подчиняется строжайшей случайной закономерности. Для меня это загадка. Я хотел бы когда-нибудь попроситься к Герману на съемки, хотя бы на недельку, посмотреть, как он снимает. Алексей Баталов как-то рассказывал: «Чудно это все — стоит такой упырь, смотрит куда-то, губа у него вот так отвешена... Ему кричат: «Алексей Юрьич! Алексей Юрьич!» А он: «Вот там кепочка, пупырышек у нее не на месте... Вы кепочку, пожалуйста, поправьте!»

Герман рассказывал, как для съемки паяльными лампами специальным образом обрабатывали новые телогрейки, которые им выдавали. Ведь на каждом человеке любая вещь снашивается по-разному, и для персонажа совсем не безразлично, новая или поношенная одежда на нем. Все это режиссер должен знать и видеть. Тогда фильм действительно будет правдивым. И еще, я помню, Герман рассказывал, как в «Двадцати днях без войны» снимался знаменитый монолог летчика. Режиссеру было мало, что в поезде холодно, он еще прошелся по вагону и окна открыл. И это был только второй его фильм, который он снимал. Съемочная группа готова была растерзать его! Петренко задыхался от холода, его монолог не сыгран, он документален и сочинен одновременно.

Кинематографической условностью служит сама рамка, которая отсекает кадр от всего остального мира. И в итоге ты испытываешь наслаждение оттого, что перед тобой физическая материя переходит на пленку. Ты теряешь над ней власть, но она превращается в чистую духовность еще и потому, что режиссер прорабатывал действие бормотанием строфы, взятой напрокат у какого-нибудь великого поэта. Тайный поэтический ход становился связующим веществом действия. (Так Арнштам, играя «Чакону» под финал «Броненосца», удивлялся звукозрительной синхронности.) И уже не телогрейка, а сам кадр обжигается паяльной лампой, чтобы оторвать от него внешний грим с корнем, с кровью, чтобы оставить нетронутым то, что не под силу уничтожить даже урагану, – проникающую во все слои фильма чувственность. Чувственность — неостановимое, неразрушаемое силовое поле фильма, разрушить которое невозможно, это все равно что сдуть ветром земные полюса. И в этой неагрессивности, слабости — сила.

А в мультипликации для меня многое непонятно. И чем дальше, тем непонятнее. Я не знаю, где ее границы. И когда я об этом думаю, то единственная мне в этом опора — вопрос: а где границы живописи? Сегодня же, когда в обществе изменились многие «вето», рамки живописи тоже раздвинулись. Раньше искусство не знало того, о чем сейчас даже произносить вслух не хочется. Время Лессинга с его работой «О границах живописи и поэзии» не знало тех ужасов жизни, о которых сегодня вполне можно говорить как о «реализме без берегов».

Продолжение следует

АББАС КИАРОСТАМИ

Ландшафтная фотография

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МИШЕЛЬ СИМАН

— Когда-то вы занимались живописью и рисованием. Как соотносятся, на ваш взгляд, эти формы изобразительного искусства и фотография?

—Думаю, что вы спрашиваете меня не о том, в каком смысле живопись может или не может походить на фотографию. У каждого из этих двух видов художественной выразительности своя специфика. Ваш вопрос труден, он может повлечь за собою массу других. Например, какие конкретно типы живописи и фотографии мы имеем в виду? Очевидно, что между реалистической живописью и ландшафтной фотографией есть нечто общее. Они предполагают рассмотрение объекта природы, которая во все времена была источником вдохновения, и это может быть их точкой соприкосновения.

— Занятие фотографией может каким-то образом воздействовать на кинорежиссуру и наоборот?

— Неподвижная мизансцена фактически подобна фотографии. Когда при перемещении камеры мизансцена начинает усложняться, она все равно остается фотографией, но только в движении. Видоискатель кинокамеры работает, как простой фотоаппарат. Поиск кадра является постоянным занятием, которое в конечном счете помогает режиссированию фильма. Я сделаю одно признание: мне хотелось бы родиться с прямоугольными ограничителями для глаз, ведь тогда я все время видел бы мир в этом священном кадре...

— Как появились эти фотографии, вошедшие в ваш альбом?

— Первый образ, который запечатлел человеческий глаз, нужно было бы уподобить первому фотоснимку. Говорят, Ева поддалась дьявольскому соблазну и вкусила запретного плода, чтобы стать такой же красивой, как образ, который прячется в глубине колодца. Она заглянула в колодец и впервые в жизни увидела изображение — свое собственное. Можно сказать, что изобретение фотографии состоялось из подобного желания увидеть образ другого. Это создание вечного образа.

— Когда вы увлеклись фотографией и начали снимать?

— В начале революции работы стало гораздо меньше, и однажды, когда мне нечего было делать, я купил дешевый фотоаппарат — «Ясика» и пошел снимать. У меня было желание слиться с природой, и она повела меня за собой. Но кроме того, я хотел разделить радость увиденного с другими. Вот почему я начал фотографировать. Таким образом я хотел увековечить преходящие мгновения страсти и страдания.

— Из всех жанров — портрет, натюрморт, ню, документальное фото, уличные сцены, реклама — вы выбрали для своего альбома только пейзажи. Почему?

— Мне кажется, я уже ответил на этот вопрос. Я снимаю не из любви к фотографии, а из любви к природе. Это вроде подарка или сувенира на память.

— Но все-таки пытались ли вы снимать что-то иное, кроме пейзажных фотографий, и если да, то остались ли довольны?

— У меня есть опыт в рекламной фотографии. Я не мог бы с уверенностью сказать, что доволен результатом, однако иной раз посмотришь на эти фото и кажется, что они не так уж плохи. Во мне всегда остается чувство радости от фотосъемки, коммерческой или какой-либо иной. Но фотографирование природы дает двойную радость.

— Вы начинали как график-дизайнер и однажды сказали, что графический дизайн — начало всех искусств. Что вы имели в виду?

— Если и вправду я так сказал, то, конечно же, это было преувеличение. Может быть, я имел в виду что-то другое? Возможно, я рассуждал о минималистском аспекте графического дизайна, может быть, хотел подчеркнуть его творческие особенности. Этот вид искусства доносит до зрителя художественный замысел минимальными средствами и максимально сдержанно. Графический дизайн — важный вид искусства.

— При съемке фильмов вы делаете очень мало дублей, и из всех отснятых, как

Беседа опубликована на французском, английском и итальянском языках в фотоальбоме Аббаса Киаростами под заголовком Trente questions à Abbas Kiarostami sur ses photographies par Michel Ciment (Édition Hazan, 1999). Издание было приурочено к премьере его фильма «И унесет нас ветер».

правило, первый оказывается для вас лучшим. Происходит ли то же самое при фотосъемке? На чем основан ваш выбор?

— Метод работы в кино отличается от методов фотографии. В кино все заранее подготовлено и организовано. Каждый эпизод, хотя и самодостаточен, тем не менее зависит от предыдущего и последующего. Автор фильма имеет в голове некую идею и во время съемок пытается снимать так, чтобы эпизод соответствовал его общему видению.

— *Какую фотокамеру вы предпочитаете и используете ли несколько разных объективов, как это делаете при съемке фильмов?*

— Когда-то у меня была «Ясика F100» с 50-*мм* объективом. И, естественно, мои фотографии тогда были резче тех, которые я делаю сейчас «Кэноном» или «Никоном», потому что, снимая фотокамерой, у которой объектив с постоянным фокусным расстоянием, неизбежно получаешь более резкое изображение. Однако есть еще один недостаток. Уменьшение расстояния при приближении к объекту может порой искажать желаемую композицию изображения. Но в некоторых случаях именно глубина резкости помогает получить тот самый искомый образ. В течение пятнадцати лет я использовал штатный объектив, и сегодня, когда оглядываюсь назад, снимки, сделанные тем объективом, нравятся мне больше.

Как-то раз, снимая своей «Ясикой», я смотрел на пейзажи через окно машины. Когда я приблизился к интересующему меня объекту, мне показалось, что можно получить и лучший результат. Я вышел из машины, но этого было мало, и я стал подходить все ближе и ближе, пока не получил оптимальный образ. Я нажал на пуск и вдруг понял, что машина осталась далеко позади. Оказалось, для получения нужного мне эффекта я прошел существенное расстояние и воспринял это как очень приятное приключение. Сегодня же, пользуясь зум-объективом, я лишен подобной возможности.

— *Какую пленку вы используете?*

— На пленке «Кодак» получается изображение более теплого оттенка. Но в Иране пункты по проявке и печати работают в основном с пленкой «Коника». С нее получаются фотографии с преобладанием зеленого цвета. Это все, что я знаю о фотографической технике. На самом деле я пользуюсь той пленкой, которая имеется в продаже в супермаркете или в ларьке на углу. Я только проверяю срок ее годности, и всё.

— *Где вы снимаете ландшафты? В Мазендеране у Каспийского моря?*

— Везде. Но отправной пункт всегда Тегеран. Могу уехать километров на 300 севернее, к Каспийскому морю, а могу и в Курдистан, как недавно. Это в 700 километрах от Тегерана, рядом с иракской границей.

— *Отправляясь на съемки, вы знаете заранее, что хотите снимать, или полагаетесь на случай?*

— Вовсе нет. Я никогда не ищу какой-то особый ландшафт. Однако естественно, если, например, в сумеречный осенний день я нахожусь в степи, на моих фотографиях будут присутствовать приметы осенней природы. На самом деле сам ландшафт заставляет меня остановиться и запечатлеть его на пленке. Композиция, цвет и, прежде всего, свет определяют красоту образа, а также его особый характер.

— *Самый известный ваш ландшафт в кино — это последний кадр в фильме «Под оливами». Много ли времени вы тратите на поиск подобных видов, когда делаете фотографии?*

— Я не занимаюсь подбором видов. Я просто останавливаюсь перед природным объектом, который приглашает меня к его созерцанию. Но иногда я медлю какое-то время, чтобы найти идеальный образ, и все заканчивается сожалением о том, что я не прибыл сюда несколькими минутами раньше. Подобные ощущения я испытывал многократно и во время съемок фильмов. Очевидно, потому что свет в них играет определяющую роль. Все дело в свете. Свет имеет такое же значение, как и сам объект.

— *Можете ли вы назвать ваше отношение к ландшафтам, которые вы снимаете, созерцательным?*

— А можно ли иначе?

— *При съемках фильма приходится долго дожидаться нужного освещения ландшафта. А как это происходит, когда вы фотографируете?*

— Действительно, я трачу много времени на поиски нужной диспозиции. Без преувеличения, я могу потратить на это и полгода, и больше. Я не считаю, что сам по себе поиск должен занимать столько времени, однако эти прогулки исключительно важны для меня. Созерцание ландшафтов приводит к тому, что я делаю нужные мне фотографии.

Мимо какого-нибудь природного объекта можно пройти тысячу раз, и вдруг однажды он привлечет твое внимание и очарует. Ландшафт будет все тот же, но освещение сделало его более выразительным. То же самое происходит, когда смотришь в зеркало и видишь, что сегодня лицо кажется красивее, чем вчера.

— Для съемки последнего эпизода в фильме «Вкус черешни» вы дожидались прихода весны. Испытываете ли вы как фотограф расположение к определенным временам года?

— Для фотографии любое время одинаково хорошо. Но лично мне работать весной труднее. Весна обладает своей эстетикой, которая не может нравиться всем. В весенних фотографиях довольно трудно избежать клише. В это время года цвета резки, кроме того, преобладает зеленый.

Я хотел бы иметь альбом весенних фотографий, хотя среди сотни моих негативов мне нравятся лишь несколько. Погода весной столь хороша, что камера не справляется с заданием. Я люблю осень и зиму и в это время делаю массу фотографий.

— Для французского рекламного постера «Вкуса черешни» вы выбрали одну из ваших видовых фотографий. Чем вы руководствовались?

— Этот снимок одиноко стоящего дерева я сделал несколько лет назад. Возможно, тогда мы созерцали последние лучи заходящего солнца, исчезающего за склонами гор. Потом недалеко от этого места я снимал «Вкус черешни». Во время съемок мой взгляд случайно упал на это дерево, и оно показалось мне знакомым. Это было все то же дерево, которое я когда-то уже снимал. И я понял, что такое совпадение не может не иметь отношения к главной теме фильма, и потому выбрал это дерево для постера.

Этот постер некоторым образом удовлетворил мое самолюбие как фотографа: никогда прежде мои фотографии не публиковались и не расходились по всему миру. Между нами говоря, фотография-то неплохая. Она не очень рекламная и довольно адекватна кинематографическому пространству. В то же время я порадовался встрече со старым другом — деревом, потерявшимся между двух никому не известных холмов.

— Однажды Ролан Барт написал: «То, что фотография воспроизводит бесконечное число раз, случилось только однажды». Как вам кажется, относится ли это суждение к ландшафтной фотографии?

— Я полностью согласен с Бартом. Фотография является единственным средством, дающим возможность навсегда запечатлеть уникальные мгновения жизни. Однажды я снял огромное дерево, которое росло между двумя горами. В лаборатории негатив поцарапали, и дня через два я отправился снимать то же дерево, в то же время суток, тем же объективом и в том же ракурсе. Сравнив оба кадра, я увидел, что они даже непохожи. Можно фотографировать один и тот же вид несколько раз подряд — снимки могут получиться очень красивыми, но никогда не одними и теми же. Разве не утверждал Гераклит, что нельзя войти в одну реку дважды? И река не остается прежней, и мы меняемся.

Как-то я переснимал эпизод в одних и тех же условиях и получил разные результаты. Может быть, вы отнесетесь к моим словам с недоверием, но мне казалось, что в тот день даже деревья выражали эмоции и меняли их.

— Ландшафтная фотография вызывает в вас мечтательность?

— Нет. Как я уже говорил, фотографирование ландшафтов является для меня приглашением к созерцанию природы. Даже если вы и не фотограф и камеры у вас нет, красота ландшафта вызовет в вас восхищение. Я чувствовал себя гораздо лучше в те годы, когда не жил в городе. Наблюдение окружающего пространства действовало на меня успокаивающе — оно было почти магическим. Я совершал короткие путешествия, не имевшие какой-либо цели. Вдруг оказывался где-то в сельской местности, иногда в компании, чаще один. Но в одиночестве трудно созерцать небо, затянутое облаками, и массивный ствол дерева в

магическом освещении. Невозможность разделить радость от великолепия пейзажа может наполнить переживание мукой. Фотокамера дает мне возможность поделиться ощущениями с другими людьми. Мне очень нравится овладевать красивым образом, упрятывать его в коробочку, чтобы потом показывать тем, кому захочется его увидеть.

Хотя фотография необязательно должна вызывать мечтательность, она может обладать этим свойством. Если в мечте заключается желание бежать от городской действительности и ее несвободы, если в ней есть возвращение к началу — к природе, то тогда ландшафтную фотографию можно рассматривать как приглашение к мечте. Для того, кто родился в городской квартире, привык к высотным зданиям, автомобилям, дорожным пробкам, подземным туннелям, языку рекламы, чья жизнь протекает под серым облачным небом, природа имеет совершенно иное значение. По моему мнению, городской ландшафт противоположен человеческой натуре и ее потребностям. Мы слишком часто забываем об этой правде.

— Не думаете ли вы, что ландшафтная фотография оставляет более сильное впечатление, чем движущиеся образы. Они, как говорит Сьюзен Зонтаг, «срезают тоненький ломтик с действительности, вместо того чтобы подражать текучести времен»?

— Должен признать, что мотивы моих занятий просты и не столь интеллектуально высоки. Я не способен дать такой анализ отношений между фотографией и течением времени, какой дает Сьюзен Зонтаг. Единственное, что я могу сказать: для меня фотография является чем-то таинственным и сентиментальным, а кинообразы слишком эксплицитны. В них нет тайны. В своей истории и предопределенности эти движущиеся образы создают нечто однoплановое и в конце концов банальное и клишированное. Более творческим и более разнообразным мне кажется создание образов протяженного бытия из состояния неподвижности.

— Ваши фотографии свидетельствуют об интересе к атмосферным явлениям, отражениям, к трансформациям оттенков на расстоянии. Что вы при этом чувствуете? И не является ли для вас ландшафтная фотография способом объяснить пространство через его отношения с естественным светом?

— Перед тем как стать фотографом, я занимался живописью, но никогда не считал себя художником. Живопись была для меня чем-то вроде терапии. Более или менее регулярно я посещал курсы Школы изящных искусств. Прежде чем взяться за живописную работу, я долго оставался наблюдателем. Я имею в виду, что я рассматривал детали, решительно не важные для других. Мне было интересно все, что окружало меня, но я не мог заставить себя писать то, что видел. Я чувствовал свое бессилие перед холстом, и оно подстегивало меня к продолжению занятий живописью. Когда я открыл для себя искусство фотографии, оно заменило живопись. Природа — великий художник, у которого на вооружении множество стилей и методов. Иногда достаточно одного щелчка затвора, чтобы мгновение жизни на этом величественном полотне стало вечностью. Вот, собственно, что я пытаюсь делать — не часто, в нужный момент, но всегда с огромной радостью.

— Свидетельствует ли ландшафтная фотография о месте человека в природе?

— Я не хочу давать исчерпывающее определение фотографированию ландшафтов. Но, может быть, с помощью некоторых примеров я лучше выражу суть моих размышлений. Паскаль сравнивал человека с думающим тростником. А Мовлана[1] — тростник со страдающим человеком. Мовлана в своих притчах заходит иной раз так далеко, что у него человек и дерево сливаются воедино. В иранской мифологии Гильгамеш на треть человек, а на две трети — бессмертное божественное существо, то есть он несет в себе сочетание человеческого и небесного, устремляясь к бессмертию. Мистика ислама не предполагает конфликт между небом, землей и деревьями. Наоборот, между ними осуществляются близость и единение. Именно по этой причине я предпочитаю размышлять о примирении человека и природы.

[1] Персидский поэт XIII века.

— В какой мере ваши фотоландшафты отражают ваши эмоции?

— Вообще, в работе любого художника отражаются его чувства, такие, какие у него есть, или их полная противоположность. На самом деле мы или походим на свою работу или нет. Даже если я отношусь ко второй категории, совершенно очевидно, что мои фотографии состоят из той же субстанции, что и мои мечты.

— Кто ваши любимые художники-пейзажисты?

— Мой любимый художник — природа, но если вас интересуют имена, то мне нравятся фотографии Анселя Адамса. Всю свою жизнь он фотографировал парк по соседству.

— На ваших пейзажных фотографиях практически нет живых существ. Почему?

— Это ограничение возникло само собою. Может быть, стоит заглянуть в подсознание. На последних, еще не публиковавшихся фотографиях живых существ больше, чем раньше. Однако все они близки природе, это бродячие собаки, овцы, пастухи, деревенские люди. Все они часть природы.

— Вы как-то по-особенному относитесь к деревьям?

— По-моему, дерево — чудесное проявление жизни. Как-то я сам себе дал задание отразить в своих фотографиях некоторые стороны этого чуда. Форма, освещение, ракурс съемки дерева помогают раскрытию объективных сторон его существа. Но всякий раз, когда мы рассматриваем фотографии, мы можем почувствовать, что общий духовный характер и уклад одного дерева проявляются через существование самых различных видов деревьев и предполагают их скрытую классификацию: старые, молодые, раскидистые, зеленые, сухие, весной ли, осенью, с плодами или без.

Однако эти фотографии, как и сами эти деревья, сообщают нам кое-что еще: живое дерево, больное дерево, счастливое дерево, печальное дерево, обеспокоенное дерево, спокойное дерево или просто дерево, и ничего больше.

Ибн Араби говорил, что дерево — сестра человека и что пальма состоит из человеческой субстанции и потому занимает те же самые зоны теней, что и люди. В тени пальмы Мария со своим младенцем нашла убежище. Буддисты знают дерево, под которым Будда появился на свет, и оно стало равным Будде. И в персидской литературе говорится о чудесных деревьях, обладающих характером человека.

Дерево и жизнь человека нераздельно связаны. Эта связь коренится в нашем быту, в нашей культуре, в нашей духовности, в наших мечтах, в наших мифах и легендах, и, наконец, в тайнах и таинствах всех религий. Вот поэтому так редки случаи, когда человек не чувствует — явно или подсознательно — своей интимной связи с деревьями. Возвращаясь к сравнению, сделанному Ибн Араби, я должен признаться, что могу скучать по дереву больше, чем по своей сестре. Я могу прожить без сестры, но не могу без дерева. И я не имею в виду блага, которые дерево может мне дать. Я люблю его само, а не за кислород или плоды.

— В ваших ландшафтах обнаруживаются соразмерные композиции: пять шестых — поле, одна шестая — небо, или одна четверть ландшафта внизу, вторая четверть — горы, третья — синее небо, четвертая — облака... Вы ищете геометрический порядок в природе?

— В природе всегда существовали геометрия и искусство пропорции. Даже в вещах, по видимости непропорциональных. Просто нужно найти пропорцию и понять ее значение или, по крайней мере, как-то объяснить. Соотношение 1:6 между небом и землей в фотокомпозиции очень эстетично и, я думаю, не случайно. Сам мир обладает такой пропорцией.

Когда на фотографиях мы видим небо, то светлые и темные облака смогут находиться в отношении 5:1 или 4:2. Вместе с тем мы можем связать пропорцию неба и земли с некоей тайной или неким смыслом. Соотношение неба и земли и архитектуры 5:1 может подвести нас к более глубокому смыслу. Это вопрос выбора, и та или иная интерпретация образов — дело зрителя.

На фотографиях, где небо занимает пять шестых всего пространства, мы замечаем пустоту неба, а земля становится центром мира. И зрители могут давать разные трактовки увиденного.

— На ваших фотографиях снег играет более важную роль, чем в фильмах. Вас и в кинематографе интересует белизна в ландшафте?

— Мне всегда хотелось снять фильм, действие которого происходит зимой. Зимний фильм — вот подарок зрителю, удобно усевшемуся в кинотеатре. Снег всегда вызывает у меня ностальгические переживания. Он ассоциируется с детством. Мне кажется, что тогда снега выпадало больше, чем сейчас, бывало, из-за него даже школы не работали. Может быть, именно поэтому мы были так счастливы, когда шел снег? Или снег сам по себе вызывает чувство радости? Ведь и малыши, которые еще не ходили в школу, радовались падающему снегу. Я думаю, дети более тонко, чем взрослые, воспринимают снег. Так или иначе, они выказывают больше радости. Зима начинается снегом, и для Рождества снег очень важен. Другие времена года наступают не так решительно. Снег же в мгновение ока может изменить ландшафт. Белизна совершает переворот, который приносит с собой чистоту и благоприятность. Но несмотря на все это, я избегаю съемок зимой. Это чудное создание — снег — очень хрупко и изменчиво под лучами солнца, что может добавить проблем в длительный процесс съемки. Покрытые снегом ландшафты могут терять детали и преображаться новой красотой. Эта красота имеет минималистский характер. Объемы белого цвета благодаря серым оттенкам образуют новые, нефункциональные формы: «жучок-фольксваген» под сугробом больше походит уже не на машину, а на современную скульптуру. Что-то вроде живописи Фонтаны. Зимой многоцветная природа делается черно-белой. Может быть, поэтому одежда детей зимой кажется ярче. Но разговор о белизне и чистоте снега — это слишком большая тема.

Перевод с английского Наталии Волковой

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин «Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

Кинотеатр «5 звезд»
ул. Бахрушина, 25

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951-9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

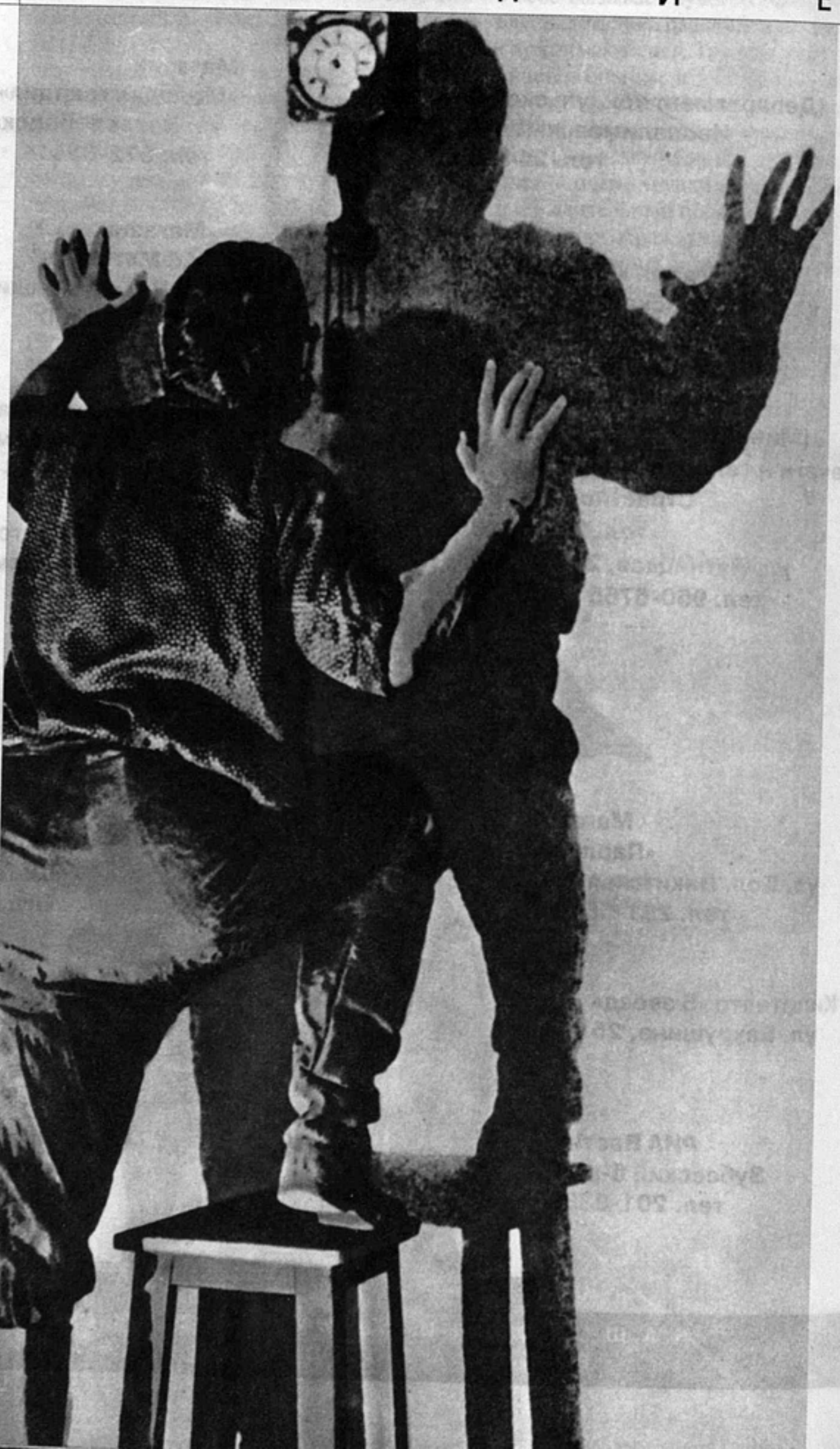
Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Ч Т Е Н И Е



С Ц Е Н А Р И Й

ЮРИЙ АРАБОВ

Ужас, который всегда с тобой

Я написал этот сценарий пять лет назад, предполагая, что каким-то образом удастся его поставить. Но судьба его до настоящего времени не сложилась. А поскольку киносценарий — жанр скоропортящийся, то я решил его напечатать, предполагая, что материал, легший в основу «Ужаса», окончательно не устарел, тем более что прошедшие пять лет вроде бы подтвердили сюжет написанного.

Русский зимний пейзаж. Утонули в снежных сугробах избы. Кое-где мирный дымок. Сумерки. «Петрищево» — чужими буквами выведено на дощечке название русского села. А вдали тот же как будто мирный пейзаж, но из глубины нелепо твердым шагом идет, вскинув автомат, гитлеровский часовой.

На окраине деревни из канавы ползком выбирается человек. Лица не видно. Только фигура. Ватные штаны. Ватная куртка. Приподнявшись, человек замирает, вглядываясь в сумерки. Оттуда доносятся собачий лай, чужая речь, чужой смех.

Из сумки, висящей на боку, человек достает бутылку.

Часовой все видит. Осторожно отступив в тень, он прижимается к темной стене, сливаясь с ней. Руки человека вставляют капсуль в горлышко зажигательной бутылки.

Человек заносит руку с бутылкой... Взмах... Но в то же мгновение что-то тяжелое наваливается на него сверху.

Короткая молчаливая борьба... Белый снег. Темные катающиеся фигуры.

Взметнулась вверх рука с наганом. Рука в ватнике. Тотчас же другая рука выбивает наган, вжимает его в снег.

Возглас:

— Dir werde ich schon zeigen![1]

— Я Варзумов Марксен Иванович. Сорок пять лет. Образование высшее. Психолог. Из семьи военных врачей. Женат. Детей не имею. Тяжелых болезней в роду не было. Последний раз спал три дня назад. В ночь накануне, когда они появились, у меня состоялась очередная встреча. Пейзаж за окном был тот же — какая-то деревня, занесенная снегом, мороз. Фашистские овчарки лаяли во дворе..

Человек, сидевший на фоне белой стены прервался, поправил дешевые старомодные очки в пластмассовой оправе, которые норовили съехать с носа.

— Как часто вам снится этот сон? — спросил невидимый собеседник.

— Раз в три-четыре месяца. От силы — раз в полгода. Всегда — снег, поземка и ее голые ступни скрипят по сугробам....

---

[1] Сейчас я тебе покажу! (*нем.*).

Здесь и далее текст, набранный курсивом, — фрагменты-цитаты сценария Л.Арнштама и Б.Чирскова «Зоя» (1944).

— Связано ли это видение с бессонницей, которая вас посещает?

— По-моему, нет.

— А откуда вы вообще знаете про фашистов?

Марксен Иванович как-то стыдливо улыбнулся и сказал со смущением:

— Откуда?.. Из кино.

В тот черный вторник он проснулся, как обычно, от гортанных звуков, произносимых самым близким на земле человеком.

— Дер вальд. Ди танне. Дас пферд. Дер берг...

Из ушей ее торчала вата. Она сидела на кровати в ночной фланелевой рубашке и, открыв учебник немецкого языка, говорила вслух страшные слова, нисколько не заботясь о том, что может разбудить лежавшего рядом мужа. Спина ее оказалась настолько худой, что через рубашку видна была вся ее анатомия, все аккуратные позвонки, на которые хотелось с силой надавить. Растрепанные волосы были выкрашены в седой цвет с сиреневым отливом.

— Дас штюк. Дер платц. Дер хазе...

— Жена преподает немецкий. И когда учит его, то затыкает уши ватой, чтобы быть наедине с языком. Если в это время случится Страшный суд или воздушная тревога, она ничего не услышит.

— Ди фогель. Ди вундер. Ди тафель...

Марксен Иванович опустил ноги на пол и нашарил тапочки. Без очков комнатный пейзаж был сер и размыт. В окно через занавески протискивались ноябрьские сумерки, не обещавшие впереди ничего, кроме такой же серой и невразумительной, как они, зимы. У окна висела большая металлическая клетка, но без птицы.

— Клетка осталась от щегла Савелия. Жил у нас пару лет назад симпатичный птах. Потом вдруг занемог и помер, я думаю, с тоски. Каждое утро я смотрю на эту клетку и решаю в уме вынести ее на помойку. Но день проходит, и клетка остается на своем месте.

Марксен взял со столика очки. Сумерки сфокусировались перед ним в стеллажи до потолка, заваленные книгами, ни одну из которых он не открывал в последние десять лет. Два велосипедных колеса пылились в темном углу. Прямо на него смотрела черно-белая фотография, изображавшая юных пионеров в галстуках и белых рубашках. Они стояли, улыбаясь, под черной виселицей, с которой свешивалась грубая веревочная петля.

— Меня принимали в пионеры в деревне Петрищево, где фашистские изверги пытали Зою. Мои родители жили тогда в Подмосковье, и мне пришлось принять крещение под петлей... Может быть, именно из-за этой деревни жизнь моя удалась не вполне.

— Дер гартен. Дер рабе. Дер апфель...

Марксен Иванович подошел к окну и отдернул занавески. Перед ним открылась широкая застывшая река, чьи твердые воды сливались с серыми берегами в редком неглубоком снеге. На середине реки торчала вмерзшая в лед баржа. За берегами поодаль вставало, как призрак, мелколесье. А поближе, у самого дома, чернели, наклонясь к реке, гаражи, и заборы, заборы, перегораживавшие самовольно захваченную огородную землю, наступали друг на дружку, норовя упасть...

Марксен Иванович поежился, подтянул спадавшую с тощих бедер пижаму и пошел в ванную. Зажег свет, поглядел на себя в зеркало. Потрогал рукой короткий ежик волос на голове.

Потом вытащил из стакана керамические зубы. Почистил их зубной щеткой и ловко вставил в рот. Белозубо оскалился, подняв большой палец вверх. Из зеркала на него смотрел бодрый европеец.

— У меня с детства были плохие зубы. Когда я грыз орех, они отлетали вместе со скорлупой. Когда кусал шоколад, оставались прямо в черной массе. Кто-то сказал мне, что это признак генетической предрасположенности к упадку и разложению. На что может рассчитывать в обществе человек с выскакивающими зубами? И мне под влиянием обстоятельств пришлось сделать мосты. Это и был мой первый шаг к конформизму...

Марксен смочил свое лицо тощей водой, льющейся вполсилы из крана,

вытерся несвежим махровым полотенцем и почувствовал себя бодрее. На кухне увидел картину, достойную кисти передвижника.

Жена стояла у плиты, машинально помешивая овсяную кашу, не глядя на нее, а глядя в учебник, который держала в левой руке. Из ушей ее по-прежнему торчала вата.

— Ди эрде. Ди блюме. Дер баум...

В это время овсянка, перекипев, вышла из берегов и страстно разбежалась по плите во все стороны. А жена, ничего не заметив, продолжала помешивать в кастрюле деревянной ложкой.

— А-а!... — дико закричал Марксен Иванович.

Схватил кастрюлю. Обжегся. Жена отпрянула назад, пробудившись от своей германоязычной летаргии. Обернула руки полотенцем, и вдвоем с Марксеном они бросили кастрюлю в мусорное ведро. Газета, которая была постелена в нем, задымилась, заполыхала, угрожая пожаром. Тогда хозяин плеснул туда холодной воды из чайника.

— Ведь ничего не слышишь, ничего!.. — с отчаянием пробормотал он.

Жена спокойно вытащила вату из ушей и невозмутимо заметила:

— Знаешь, что... Без зубов ты был душевнее!..

— Это моя супруга Лерка... За нее мне в приданое дали десять китайских полотенец образца 1956 года. Они оказались крепкими и служат до сих пор. Я ее люблю, хотя новый цвет ее волос мне не очень по душе...

— Будем жрать презервы, — спокойно сказала Лера.

На кухне работал телевизор с выключенным звуком, по экрану шли пыльные танки. На столе находилась открытая банка килек в томатном соусе, стоял кофейник с цветочком на обгоревшем боку. Лера быстро и деловито резала батон. Во рту ее дымилась подделная американская сигарета.

— Интересно, — пробормотал Марксен Иванович, ковыряясь вилкой в боку тощей рыбешки. — Почему раньше были консервы, а сейчас презервы? Чем презервы отличаются от консервов?

— Отличаются отделом, — объяснила Лера, садясь за стол. — Раньше на нем было написано «Консервы», а сейчас «Презервы».

— Но ведь это не совсем прилично — презервы... Это какой-то нонсенс — презервы... Не буду я есть эту рыбу, — и он с отвращением отодвинул кильку от себя.

— Не говори ерунду. Где ты видел, чтобы презервативы продавались в железных банках? — поставила точку над і Лера, затушив сигарету о тарелку.

Положив кильку на кусок хлеба, смачно откусила, тут же заглянула в газету, лежавшую перед ней. Схватила карандаш и что-то начертала на листке.

— Тут вроде анкеты, — объяснила она. — Нужно написать, кого я считаю великим писателем, композитором.

— И кого ты написала?

— Великий писатель — Ленин.

— Почему?

— Потому что Курт Воннегут — слишком длинно и занудно.

Марксен Иванович в сомнении вздохнул.

— А ты что, против? Чем Ленин не тянет на великого писателя? Погляди, сколько томов. Я бы никогда столько не написала.

— Я ведь когда-то писал стихи. Было дело. Моя мама показала их Самуилу Маршаку. И тот заметил: «Этот мальчик будет вторым Евтушенко...» Самуил Маршак после этого умер. Евтушенко укатил в Америку, а я стал провинциальным психологом без научной степени...

— Ты хоть помнишь какую-нибудь мысль Ленина?

— Конечно, — нахмурилась Лера, вспоминая. — Вот пожалуйста: «Буржуазный брак есть узаконенная проституция».

В это время душераздирающе зазвонил будильник. Лера вскочила со своего места и, чертыхаясь, стянула с себя фланелевую рубашку. Марксен с равнодушием наблюдал, как она мечется по квартире, как светит в сумерках своим худым сорокалетним телом, как трясутся ее маленькие груди, которые до сих пор не требовали бюстгальтера. Поджарая и длинноно-

гая, почему она не стала манекенщицей?

Сам поступил проще. Надел прямо на пижамные штаны шерстяные брюки, напялил поверх майки серый вязаный свитер и превратился из невыспавшегося утреннего недочеловека во вполне оформившегося интеллигента-одиночку с модной трехдневной щетиной на щеках и с проницательными зрачками за линзами очков.

— Мы живем на улице Рыгора Бородулина. Улица неплохая, тихая, но название, согласитесь, довольно странное. Почему Рыгор? Почему именно Рыгор, а не Егор? Зачем так грубо? Что он пытается этим сказать, на что намекнуть?.. Наш дом был раньше церковью XIX века. Вернее, от церкви осталась одна колокольня, все остальное перестроено. Сначала здесь находились склады, а потом был сделан жилой дом...

Этот дом слегка напоминал корабль. Обшарпанная колокольня, лишенная креста, была похожа на высокую мачту, вслед за которой плыли каюты — в два этажа, с маленькими окнами, разделенные длинным бесконечным коридором, пол в котором скрипит и стонет под каждым легким шагом.

Они вышли на улицу. Марксен Иванович — в подозрительно легкой куртке, напоминавшей ветровку, а жена — в длинной до пят дубленке, которую она выдавала за натуральную. Под колючим сухим ветром, что дул с заволжских степей, пробежали по переулку и очутились на улице с низкорослыми кирпичными домами, мимо которых шныряли автобусы и озабоченные горожане спешили по своим нудным делам, начиная трудовой день.

— Мы пошли с нею в университет. Вообще-то мы называем его педулом, потому что при прежней власти он был педагогическим училищем. И по пути с нами произошла одна история, которая в итоге удержала Леркину репутацию от окончательного падения и распада.

— Зайдем, — сказала Лера, хищно глядя на выставленные в витрине кожаные сумки.

— Это все синтетика, — пискнул обреченно Марксен Иванович, но жена уже шла по следу, как гончая.

Ее серые глаза налились голубизной и каким-то особым фанатическим блеском. Что может сделать человек с такими глазами? Только пробить головой стену и перекусить кому-нибудь кадык.

Застыла у отдела кожгалантереи. Выдохнула из себя:

— Покажите!..

И указала кривым пальцем на коричневую сумку, к которой был прикреплен бумажный ценник — «120 руб.».

Продавщица обернулась. Низкорослая и накрашенная, она стояла в темном углу, поджаривая на электрической плитке яичницу. Клиенты ее уязвляли, потому что она родилась на этой земле не за этим. Не для того, чтобы прозябать в вонючем отделе, торгуя китайским барахлом.

— Вот это!.. — уже почти орала Лерка, предвкушая удачную покупку. — Это!.. Это из чего?

— Нубук, — с отвращением процедила продавщица.

Лера даже застонала от восторга.

— Натуральная!.. Почти даром, — шепнула она Марксену.

— Да нэ будете вы ее носить, женсчина, — сказала продавщица с южным акцентом.

— Почему это не буду?

— Нэ будете. Эта сумка вам нэ подходит.

И дама отошла в тень, скрылась в темный угол, где шипела яичница и шел соблазнительный дым.

— Мне лучше знать, что мне подходит!

— Говорю, что нэ будете. Нэ будете!..

— А вот буду!.. Буду!

— Пойдем, Лера, — тронул ее за локоть Марксен. — Ей, наверное, виднее. Что-то в этом нубуке не то...

— Отстань! Я знаю свои права! — крикнула Лерка. — Я весь магазин разнесу!..

Продавщица сардонически усмехнулась. Наступал час ее торжества. Ее Аустерлиц. Ее солнце, которое всходит над полем кровавого и безнадежного сражения.

С отвращением взяла сумку в руки, скрипнула молнией и показала клиентам дырявую подкладку. Даже палец в дыру просунула.

— А мне плевать! — отрезала Лера. — Я покупаю. Выбейте чек.

Здесь что-то изменилось в лице накрашенной дамы. Какое-то разочарование, горькое недоумение промелькнуло в ее круглых, как у кошки, глазах. Так изменился бы в лице Наполеон, если б увидел над собой дубину гражданской войны.

Поджав губы, подошла к кассе. Приняла от Леры смятые бумажки. Выбила чек... И только в конце не сдержалась. Все-таки чувства хлынули через край. Она швырнула сумку Лере, даже молния жалобно скрипнула.

— Сучка!.. — сказала Лера, с наслаждением плюнув продавщице в лицо.

Та от неожиданности попятилась, опрокинула сковородку с яичницей, прижгла платье о раскаленную плитку...

— А-а-а!.. — завопила она на весь зал.

Лерка схватила сумку, бросилась вон из универмага.

Выбежала на улицу. Помчалась вперед. Марксен, прихрамывая, устремился за ней.

Они молча пробежали квартал. Наконец, оказавшись в относительной безопасности, жена сбавила ход.

— Лера... Лера!.. — взмолился Марксен Иванович. — Ведь это были наши последние деньги!

— Замолчи! — крикнула она. — Тряпка! Ничтожество!..

И топнула ногой об асфальт. Ее лицо сделалалось пунцовым.

— Сдал меня этой сучке!.. Тряпка! Дерьмо!.. Видеть тебя не могу!..

Пошла вперед, размахивая левой рукой, а правой прижимая к себе купленный нубук.

Обернулась. Уже заметно спокойнее, с торжеством произнесла:

— Ну и трахайся теперь с ней! Сиди в ее вонючем влагалище!..

На свежевыкрашенной стене двухэтажного здания начала XX века красовалась табличка: «Гуманитарный университет имени императрицы Александры Федоровны».

— Если вы думаете, что это были самые сильные выражения моей жены, вы ошибаетесь... И про буржуазный брак она за столом неспроста сказала. Хотела меня уколоть и унизить. Вот так...

Они разошлись в коридоре, как два незнакомых друг другу человека. Марксен Иванович понуро вошел в узкую темную аудиторию, увидел десяток сонных молодых людей, которые выжидательно смотрели на него. У многих из них на плечах были накинуты пальто.

Поставил истертый портфель на стол, снял с себя куртку и положил ее на подоконник. Гладко и ровно начал:

— Сегодня мы начнем изучать психологическую школу, получившую необыкновенную популярность в последней четверти XX века. С ней, в частности, связаны механизмы зомбирования и гипнотического внушения, которыми обладают средства массовой информации, в частности, телевидение. Называется она «Нейролингвистическое программирование», сокращенно НЛП...

Марксен хотел открыть свой портфель, но потом раздумал.

— Надо ли заглядывать в записи? Зачем, если я читаю этот курс уже пятый год, читаю с одними и теми же интонациями, паузами, примерами? И слыву тем не менее подающим надежды молодым специалистом?

Он прошелся по аудитории, потер ладони. Тревожно посмотрел на портрет императора Николая Александровича, который висел на стене.

— Прохладно. Опять, что ли, не топят? — Потрогал рукой холодную батарею и начал развивать давно знакомые самому себе мысли: — Однажды в группе американского психолога Скиннера возник вопрос, чем отличается человек от крысы? Провели эксперимент — построили лабиринт, в конце которого находился кусок сыра, и пустили туда крыс. Крысы ловко преодолевали препятствия и легко находили свой вожделенный кусок. Построили такой же лабиринт для людей и положили в конец его груду пятидесятидолларовых бумажек. Люди столь же быстро, как и крысы, добрались до предмета своих мечтаний. Когда анализировали результаты экспериментов, то разницы между поведением человека и крысы

(например, в скорости преодоления препятствий) не обнаружили. Тогда решили из обоих тоннелей убрать сыр и деньги. Крысы, убедившись в том, что сыра нет, почти сразу перестали за ним бегать. Люди же бегают по лабиринту по сей день, даже взламывают лабораторию по ночам...

Марксен Иванович сделал паузу, чтобы обнаружить заинтересованность на лицах слушателей. Действительно, некоторые из них как будто стряхнули с себя всепоглощающий сон.

— Последнее утверждение не является чистой шуткой. Скиннер, рассуждая над этим феноменом, пришел к выводу, что человека вообще не интересует цель. Если даже ее нет (доллары убрали), то этот факт сам по себе не может изменить поведение людей. Все дело в самом процессе, в автоматизме поведения, которые заменяют большинству людей цель и смысл существования...

...Между тем Лера, возбужденная и энергичная, влетела в аудиторию, так что от нее пошел ветер. Крикнула с порога:

— Кто не сделал домашнее задание, уходите!

Никто не пошевельнулся. А две девчонки, сидевшие на первой парте, даже втянули голову в плечи.

— Лучше по-хорошему уходите, — с угрозой повторила Лера.

Швырнула сумку, с которой не был снят ценник.

— Почему в пальто?! Это что вам, ленинградская блокада? Всем снять!

Изо рта ее вырвался пар. Присутствующие в классе начали нехотя раздеваться.

— Епифанов! Существительные на «ф»! Быстро!..

Поднялся долговязый Епифанов и, стянув с себя куртку-пилот, начал:

— Дер флюгель, дер фройде, дас фрюштюк, дас фляйш, дас фиш...

— Не дас фиш, — передразнила его Лера, — а дер фиш. Твоя рыба несъедобна!..

«Рыба... — тревожно кольнуло в ее мозгу. — Рыбочка!..»

В сознании возникла открытая банка консервов. Мелкая каспийская килька в томатном соусе. Вот Лера тянется к ней вилкой, поддевает коричневого малька и кладет себе на хлеб... Ей вдруг стало плохо. Нестерпимая тошнота подкатила к груди.

Но Лера на то и была эффектной импозантной женщиной, а не какой-нибудь сучкой, чтобы скрыть тошноту, сделав вид, будто ничего экстренного не происходит. Она быстро раскрыла купленную сумку. Наклонившись под стол, коротко и бесшумно сблевнула в нее. Застегнула молнию. Перекинув сумку через плечо, сказала:

— Я сейчас...

И ушла, виляя бедрами, бледная, но непокоренная.

В коридоре силы покинули ее. Она ввалилась в аудиторию к мужу, прервав лекцию на полуслове. Прошептала серыми губами:

— Это кильки за завтраком... Я умираю!..

Марксен Иванович, смутившись, подхватил ее. Перед оживленными взорами учеников вывел из аудитории.

— Куда?! В больницу?..

— Домой, — пробормотала супруга. — Скорее!..

Марксен прислонил Леру к подоконнику, зашел в ее аудиторию и, пробормотав: «Лекция отменяется. По техническим причинам...» — схватил дубленку, накинул на плечи жены.

— Тебе не лучше?..

— Тошнит, — сказала Лера.

— Может, это беременность?..

Она вдруг захохотала от его вопроса. Но тут же осеклась, потому что опять замутило.

На улице Марксен остановил какого-то частника на ржавом «Москвиче». Сунул ему десятку.

— На улицу Бородулина!..

Затолкал жену в салон. Поцеловал в щеку.

— Я скоро. Я не буду задерживаться...

Лера улыбнулась ему пепельными губами. Прежде чем захлопнуть дверь, Марксен содрал с ее сумки ценник «120 руб.» и машинально сунул к себе в карман.

— Если бы не эта новая сумка, то куда бы она блевала? В дырявый целлофановый пакет?.. «Нет, все что ни делается, все к лучшему», — как сказала моя покойная бабушка на похоронах своей двоюродной сестры... Между тем наступил вечер.

Марксен Иванович, ссутулившийся и погруженный в невеселые мысли, вышел из педула в тот час, когда прохожие превращаются в тени и мертвый свет фонарей надевает на их лица маски.

В одном из приоткрытых окон второго этажа на подоконнике он увидал выставленную клетку и в ней юркую желтоватую птицу, похожую на щегла. Варзумов улыбнулся, встал на цыпочки и смешно прочирикал что-то в окно. Птичка вздрогнула, встрепенулась и вдруг коротко ответила, перелетев на жердочку. Марксен удовлетворенно кивнул и пошел дальше.

На пересечении улицы Свободы с улицей Бородулина, как всегда в это время, сидел нищий. Был он по-цыгански лохмат и черен, передвигался на деревянной тележке, хотя имел обе ноги. Перед ним стояла картонная коробка с нарисованным шариковой ручкой крестом, в которую отдельные сердобольные горожане бросали серебряную мелочь, отрывая, быть может, последнее от своего семейного бюджета.

Но Марксену Ивановичу нечего было бросать. К тому же он находился в задумчивой тревоге. Поэтому машинально вынул из штанов бумажку с надписью «120 руб.» и бросил ее калеке. Тот с удивлением посмотрел на благодетеля. Вдруг суеверно перекрестился. В ужасе сгреб свои пожитки и укатил на тележке в темную подворотню.

Улица Бородулина была неосвещена. Колокольня перестроенной церкви возвышалась в темноте, как черный великан. Открытые мусорные баки стояли с вывернутыми наружу кишками.

Марксен Иванович толкнул деревянную дверь подъезда, поднялся по узкой лестнице на второй этаж и вступил под своды длинного коридора, в котором легко было разбить нос по той простой причине, что единственную лампочку здесь постоянно вывинчивали.

Подошел к своей однокомнатной квартире и вдруг понял, что дверь не заперта. Толкнул ее... Медовый электрический свет от абажура вылился на порог.

— Привет, — помахал рукой Марксену совершенно незнакомый мужчина, который находился в прихожей.

— Здравствуйте, — машинально откликнулся Марксен Иванович в полном замешательстве.

— Ты заходи, заходи! — радушно позвал его незнакомец. — Чего на сквозняке стоять? Сейчас ужинать будем. Твоя жена сготовит.

Был он высок и крепок. Серый вязаный свитер заправлен в армейские пятнистые штаны защитного цвета. Высокие кожаные ботинки на шнурках. Глаз весел и сер, как у волка. Здоровый румянец. Короткие русые волосы. Торчат клочками.

Через его плечо на кухне Марксен увидел еще одного. Толстый. В камуфляжной форме. Расставляет на столе фарфоровые чашки.

Хозяин перевел взгляд на жену. Та дрожала ни жива ни мертва в дубленке, накинутой на плечи. Под дубленкой виднелась ночная рубашка.

— И тогда я схватил ее за серые крашенные патлы!..

Марксен вдруг вцепился Лере в волосы. Жена истошно заорала.

— Либеральная интеллигенция, — прокомментировал эту сцену высокий, — занявшись самоистреблением, скатывается к полному политическому маразму!..

Марксен Иванович, не отпуская волосы, вытащил Лерку в темный коридор.

Ударил ее наотмашь по щеке.

— Ты спала с ними?! Спала?! Отвечай, дрянь! Спала!.. По очереди? Или одновременно?! Одновременно с двоими?! Одновременно с двоими спала?! На нашей брачной постели спала! На не остывшей брачной постели?.. Спала! Спала!..

— Их там не двое! Их четверо! — уточнила Лера.

— Я не стал ее убивать, а решил спокойно и объективно разобраться в создавшейся ситуации.

Марксен Иванович снова сидел на фоне белой стены и рассказывал кому-то историю своей жизни.

— Нельзя ли покороче? — спросил его голос невидимого собеседника.

— Сейчас, сейчас... Я перехожу к самому главному.

Оставив сломленную и растоптанную Леру в коридоре, хозяин решительно шагнул в собственную квартиру, занятую чужими людьми.

— Остыл? — с хищным любопытством спросил его высокий. — Оноприенко! — обратился он к толстяку на кухне. — Сготовь земляку чаю!..

— И яичницу? — откликнулся тот лениво.

— И яичницу! — весело подтвердил высокий, который тут, по-видимому, был за главного.

Леру снова затошнило. Она на цыпочках переступила порог квартиры, открыла дверь в ванную... Там находился иссиня-черный бородач с гладковыбритым черепом, блестевшим под светом лампы. Наклонившись над раковиной, он стирал в ней свои носки.

Обернулся.

— Га! Га!..

Оскалился в дружелюбной улыбке. Зубы его были большие и желтые. В углу ванной стоял прислоненный к стене автомат.

— Я убедительно прошу вас покинуть мой дом! — по возможности твердо сказал Марксен Иванович.

— Опомнившись от междоусобных войн, либеральная интеллигенция заявляет о своих растоптанных правах! — с удовлетворением заметил высокий.

В это время в квартиру ворвался еще один. Маленький, юркий. Без шапки. С вьющимися волосами. Юный. Но тоже в камуфляжной форме.

— Мишка колбасу принес, — объяснил высокий создавшуюся ситуацию и осведомился у Марксена: — Вы какую колбасу предпочитаете? Докторскую, молочную, телячью? А может быть, «Нежную»? Царицынского завода? Сырокопченую в чулочке?..

— Попрошу оставить мой дом! Или я обращусь в компетентные органы! — крикнул сорвавшимся голосом Марксен Иванович.

Высокий смерил его пронзительным взглядом.

— Мы никуда не уйдем, слышишь? Скорее солнце завтра не встанет, чем мы сегодня куда-нибудь уйдем!..

В доказательство своих слов он вытащил из кармана штанов какую-то бумагу, развернул ее и приставил к носу Марксена. Тот смутно различил двуглавого орла, широкую подпись с печатью, дату...

— Беги к соседям! — крикнул Марксен жене.

Сам быстро вышел из квартиры. Не дожидаясь травмированной Леры, ринулся куда-то по лестнице, перепрыгивая через несколько ступеней.

...На улице была провинциальная тишина. Потому что город вымирал с окончанием светового дня. Равнодушные звезды глядели с высокого неба. Черная река с замерзшей посередине баржей навевала мысль о вечном покое.

Марксен Иванович побежал по темному переулку. Где-то вдалеке залаяла собака. Через минуту ей отозвалась другая. И вскоре дуэт превратился в трио...

Марксен вбежал во двор, где стоял битый милицейский «козел», прошмыгнул мимо тусклого фонаря, подвешенного над крыльцом. Ворвался в полутемную переднюю.

В нише за железной решеткой сидел дежурный и выжидательно смотрел на позднего гостя.

— У меня в квартире живут посторонние люди! — выдохнул Марксен Иванович.

— Давно живут? — по-деловому спросил дежурный.

— Нет. Только что.

— Это не ко мне. Это в паспортный стол.

— Вы меня не поняли. Это совершенно посторонние незнакомые мне личности. Военные. В камуфляжных штанах.

— Каких войск?

— Не знаю. Не разглядел.

Дежурный неодобрительно хмыкнул.

— Откуда они взялись?

— Ниоткуда. С потолка. Черт их разберет откуда...

— Чего они хотят?

— Хотят пить чай. Колбасу купили... Но я не хочу пить с ними чай, понимаете?.. Я даже в армии не служил, потому что учился в университете!

— На самом деле я соврал. В армии я не служил, потому что медкомиссия по

просьбе моей матери обнаружила у меня вегето-сосудистую дистонию с диэнцифальным синдромом...

— Адрес? — осведомился дежурный.

— Бородулина, семь.

— А удостоверения вы у них спрашивали?

— Нет. Удостоверения — нет... — огорчился Марксен Иванович, осознав, что совершил непростительную оплошность.

— Но хоть что-нибудь они вам показали?

— Показали — не показали... Какая разница?

— Разница большая, — веско сказал дежурный. — Сейчас сами знаете, какое время...

— ...И сборная Россия пропускает второй мяч... — раздался вдруг из милицейского живота голос спортивного комментатора.

Дежурный чем-то щелкнул на кителе, и гул трибун, идущий из кишок, стих и прервался.

— Они сунули мне какую-то бумагу... С этим, — Марксен, не найдя от возбуждения подходящего слова, попытался сложить из скрещенных ладоней двуглавого орла.

— С таким? — и дежурный показал ему железный рубль.

— Вот-вот.

— А подпись прокурора там была?

— Не знаю. Не разглядел.

— Семенов! — нехотя сказал милиционер в переговорное устройство. — На выход!.. — Предупредил: — Вы на многое не надейтесь. Сделаем что можем. Не больше.

— А что вы можете? — с подозрением спросил Марксен, чувствуя здесь какой-то подвох.

Но ответа не получил. Появился заспанный Семенов с белыми прилипшими перьями от рваной подушки на щеке.

— Перья сними, — приказал ему дежурный. — Сходи вот с этим на Бородулина, семь. Проверь сигнал.

— А что там?

— Самовольный захват жилой площади.

— Бомжи?

— Военные. Род войск неизвестен.

Семенов свистнул:

— Много их?

— Не меньше трех, — сказал Марксен. — А может, и больше...

— Нет. Один не пойду, — наотрез отказался Семенов. — Подкрепление давай.

— Нету у меня подкрепления, — устало выдохнул дежурный. — Нету, понимаешь?.. — и, обратившись к Марксену, перед которым ему вдруг стало совестно, объяснил: — Грипп у личного состава.

— Тогда с Собчаком пойду, — сказал Семенов, протирая заспанные глаза.

— Только чтоб без покусов. А то пристрелят твоего Собчака... Они вооружены? — осведомился дежурный у Марксена.

Тот обреченно кивнул.

Но сначала они попали на кухню. Марксен ничего не спрашивал, а просто шел за Семеновым, который привел его в комнату с большой черной плитой и стоявшей на ней здоровенной кастрюлей с кривой надписью «Собаки», сделанной коричневой масляной краской.

— Как она? — имея в виду жизнь, спросил Семенова повар с повязанным на животе заляпанным фартуком.

— Угу, — неопределенно ответил Семенов.

Тогда повар плеснул ему в железную миску коричневого отвара из здоровенной кастрюли.

— Будешь? — спросил Семенов у Марксена.

Не дождавшись ответа, вытащил из кобуры серебряную ложку, завернутую в салфетку. Присел у края плиты. В несколько заходов съел содержимое миски. Промокнул губы салфеткой, скомкал и выбросил ее в тарелку.

— Пошел, — сказал он повару, заворачивая ложку в носовой платок.

Возвратил ее в кобуру.

Они вышли в коридор. Семенов открыл ключом какую-то дверцу, и Марксен оказался во дворе среди пустых вольеров, где когда-то жили собаки.

Однако пустыми оказались не все клетки. В одной находился довольно живой пес с черными блестящими глазами и рыжими, сильными, как у атлета, лапами.

— Осторожно, — пробормотал Семенов. — Собака не кормлена два дня.

Когда он открыл клетку, пес начал прыгать и лизать Семенова в лицо.

— К ноге!.. — коротко скомандовал проводник.

Сам Марксен не произвел на собаку никакого впечатления. Она довольно равнодушно скользнула взглядом по незнакомцу и покорно села у ноги Семенова.

— Бородулина, говорите?

— Бородулина, семь...

— Ладно. По коням.

И проводник с Собчаком решительно двинулись вперед.

Выйдя на улицу, собака сразу заволновалась от предоставившейся ей свободы. Стала жадно втягивать ноздрями воздух. Натянула поводок и без всякой посторонней указки побежала на улицу Бородулина.

— Она что?.. Все адреса знает? — спросил Марксен, не успевая за милиционером.

— В городе — все. В области — нет, — ответил Семенов.

Во дворе с темной колокольней переминалась с ноги на ногу супруга Лера. Губы ее заиндевели, она вся тряслась. Собака спугнула из мусорного бака какого-то наглого кота. Побежала в подъезд и опрометью вверх по лестнице. С клыков ее капала слюна.

— Здесь, — указал Марксен Иванович на собственную дверь.

— С Богом!.. — и Семенов шумно выбил дверь сапогом. Правда, она оказалось незапертой.

Трое мужиков в военных штанах сидели на тесной кухне, занимая все ее пространство. Они сгрудились у стола, как голуби, и ели яичницу с колбасой. Из одной сковородки, скребя по ней вилками. Правда, ели только трое. Один из них, самый толстый, спал на табуретке, прислонившись спиной к стене.

Собака ощетинилась. Молниеносно, с ужасным рыком бросилась вперед. Ловко схватила со сковородки остаток яичницы. Проглотила ее на полу. И старший с веселыми глазами покровительственно потрепал ее по загривку.

Собака заскулила. Встала на задние лапы. Лизнула незнакомца в лицо...

В комнате громко работал телевизор.

Идиллия, которая произошла на кухне, повергла Семенова в шок. Он с трудом оттащил собаку к ноге.

— Что-нибудь не так, лейтенант?

— Все так, товарищ подполковник... — проводник натянул поводок, попятился, стараясь вытащить пса в коридор.

Но тот скулил, визжал и никак не хотел уходить.

— Вы уж тут сами решайте, — пробормотал Семенов Марксену, — а я пошел...

Ему удалось вытащить собаку в коридор и захлопнуть входную дверь. С лестницы послышались лай и возня.

Через минуту все стихло. Сломленный Марксен стоял посреди своей развороченной квартиры.

— Ты чай будешь или нет? — спросил тот, кого Семенов назвал подполковником.

— Да не будет он пить, — заметил маленький юркий, с рыжими вьющимися волосами. — Он чифирю не употребляет. Он такой. Ему кипяточку побольше, а заварочки поменьше.

— Мойсейка прав, — согласился подполковник. — Но мы для хозяина перезаварим, понял?

— Понял, — согласился курчавый. — Мне-то что.

— Тебе ничего, — сказал подполковник. — Тебе ничего, жидовская морда. Ты здесь никто. А он хозяин, понял?

— Понял, понял. Отлипни, сволочь, — душевно ответил Мойсейка.

Голос у него был тонкий, субтильный. Вообще, оба разговаривали друг с другом тепло и понимающе.

Тихонько скрипнула входная дверь. В квартиру на цыпочках прошла Лера. Встала рядом с мужем посреди комнаты. Жалобно заскулила от погрома, который произвели чужие люди.

Подполковник на это вынул из своих армейских штанов большое зеленое яблоко, обтер грубой ладонью и сунул его Лере прямо в рот. Та, ничего не говоря, смачно откусила, потому что с утра ничего не ела.

— Давай знакомиться. Подполковник Жаров. Николай. — И старшой протянул хозяину твердую негнущуюся ладонь.

— Не хотел я жать ему руку. Видит

Бог, не хотел. Но что тут поделаешь? Проклятое либеральное воспитание дало свои плоды. И я сдрейфил. Пожал все, что он мне протягивал...

— Варзумов. Марксен Иванович...

Рука хозяина хрустнула от пожатия Жарова.

— Это, значит, Маркс-Энгельс, — заметил подполковник. — Энгельса не люблю. Хлюпик.

— Отчего же? Просто интеллигентный человек, — вступился за него Марксен.

— Этот интеллигентный человек завещал похоронить себя в бочке, — наябедничала вдруг Лера с набитым яблоком ртом.

— Это личное дело каждого, как его хоронить, — пробормотал муж. — Одного хоронят в бочке, другого — в братской могиле...

— А третий живет, как в гробу! — подмигнул им обоим Жаров. — Вот этот тип, что дрыхнет у стены, — рядовой Оноприенко, — представил он храпящего толстяка. — А это наш Мишка. Младший лейтенант. На самом деле он никакой не Мишка, а самый натуральный Мойсейка. Что, разве не так?

— Так. Все так, — подтвердил розовощекий Миша.

Из ванной вышел бородач с постиранными носками.

— Капитан Радуев, — представил его Жаров.

Тот осклабился и протянул руку с носками для пожатия.

Марксен в ужасе отступил на шаг.

— Да ты не бойся, — сказал ему подполковник. — Это не *их* Радуев. Это наш Радуев.

— Ваш. Ваш, — подтвердил бородатый.

— Да я не боюсь. Мне-то что?.. — И Марксену пришлось пожать протянутые носки.

— Ты когда-нибудь слышал, что не надо бояться человека с ружьем? — спросил Николай.

— Слышал. В детстве.

— Ну и не бойся. Когда сойдемся, все поймешь. Но не раньше. Понял?

— Не надо, — пробормотала Лера, догрызая яблоко. — Не надо с ними сходиться. — Она положила огрызок в пепельницу, вытерла руки о дубленку, которую так и не снимала, и жалобно произнесла: — Я, наверное, сейчас умру. Я, пожалуй, прилягу...

Упала на диван как подкошенная, запахнув дубленку на груди.

— И ты ложись, — приказал Николай хозяину. — Про нас не думай. Мы ведь при исполнении.

Обессилевший, ничего не понимающий Марксен подошел к дивану и приткнулся сбоку рядом с Лерой.

— Стелиться не будете? — спросил подполковник Жаров.

Марксен Иванович отрицательно мотнул головой.

— И раздеваться тоже? Зря. Штатские должны раздеваться на ночь. Это мы, как волки. Дай только угол. Приткнемся. И к утру будем как новенькие... Радуев! У двери!.. Остальные отбой!

Бородатый Радуев бесшумно подошел к входной двери и внимательно посмотрел в глазок на площадку.

— А вы... Как же вы? — промычал, как в бреду, Марксен Иванович.

— Мы на кухне. Спать! — И Николай потушил в комнате свет.

Раздались его удаляющиеся шаги.

Через минуту он глухо сказал:

— Может, вы хотите заняться сексом? Нас стесняться не надо. Мы ведь при исполнении.

— ...Это все за мои грехи! — простонала в темноте Лера.

Девушка стоит перед фашистским офицером. Чадит фитиль керосиновой лампы. Офицер, поправляя нагоревший фитиль, поднимает голову. Прямо и бесстрашно глядит девушка ему в глаза.

— Кто ты? С кем ты была?

Вздрогнула ее голова, напряглись мускулы рук, связанных за спиной, гневно расширились зрачки. И снова спокоен и презрителен ее взгляд. Она молчит. Глаза в глаза! Короткий поединок. Не выдержав ее взгляда, офицер, грубо выругавшись, отворачивается.

— Скажи, а где сейчас находится Сталин?

— Сталин? — впервые наконец раздается тихий голос. — Сталин на посту!

Напряженное и немного растерянное лицо офицера.

— На посту? — ворчит он, не глядя на девушку. — Что это значит?

Как нежданно прорвавший плотину поток, срываются с губ девушки слова, фразы:

— Это значит... что ночью... вот сейчас... и днем... и на рассвете идут в бой полки... Им нет конца, как нет конца и края моей стране... А по рельсам стучат колеса... Огни... семафоры... гудки... платформы... И на платформах танки... И женщина становится к станку на место мужа-бойца... И в небо поднимаются самолет за самолетом!.. А в лесах... у костров... и на дорогах... там... и там... — всюду собираются партизаны, и они готовят вам гибель!

Застывшее лицо офицера. Испуганно смотрит на девушку писарь... Жмутся угрюмые солдаты у темной стены.

— Вот что такое — Сталин на посту!

Высоко подняв голову, девушка глядит на офицера. Мгновение длится молчание. Потом она спокойно и уверенно произносит:

— Больше я ничего говорить не буду.

Сухое застывшее лицо офицера.

— Хорошо, — хрипло говорит он и, обернувшись в темноту, отдает команду: — Nehmen sie mal in die Arbeit![2]

Из темноты выступают, деловито снимая на ходу ремни, конвойные.

— Забытье мое было коротким. Я думал, за ночь это пройдет. Что мы заснули, что нам это все снится, но утром бред продолжился и обрел новые краски...

— Дзынь, дзынь, дзынь! — раздался над ухом у Марксена чей-то тонкий призывный голос.

Хозяин с трудом разлепил воспаленные глаза. Над ним склонился кудрявый улыбающийся Миша.

— С добрым утречком! Пора вставать!

На голове его был поварской колпак, захватанный руками.

— Проснулись! — сообщил Михаил кому-то и бесшумно слинял на кухню.

Марксен Иванович спустил ноги на пол. Лера лежала лицом к стене. Марксен тронул жену за плечо, но та с отвращением сбросила его руку.

Психолог тяжело вздохнул, встал на ноги. Двинулся, как сомнамбула, к ванной.

— Га! Га! — радушно улыбнулся ему Радуев.

Он стоял в прихожей и качал гантелей мускулы правой руки.

В ванной горел яркий свет. Марксен Иванович увидел рельефный мужской торс. Бицепсы и трицепсы.

— Привет! — сказал ему Жаров, который стоял перед зеркалом без свитера и майки.

— Мужик должен быть мужиком, — объяснил он, имея в виду себя и свое тело. — Давай. Оправляйся. Я не помешаю.

Сгреб в охапку вещи и, что-то насвистывая, удалился на кухню.

Марксен внимательно посмотрел на себя в зеркало. Согнул правую руку в локте и пощупал собственный бицепс. В разочаровании махнул рукой...

На кухне Мишка в белом колпаке жарил что-то на сковородке. Толстый мазал маслом бутерброд. Увидав Марксена, тут же вскочил и протянул ему ладонь лопатой.

— Оноприенко!

— Варзумов!

И хозяин в замешательстве присел на краешек табуретки.

— Ты будешь жрать? — крикнул Николай бородачу в коридоре и, не дождавшись ответа, заметил: — По утрам не жрет. Его мусульманское дело. Нуте-с, поехали!

Он положил на хлеб кусок сыру, на него ломоть колбасы. Нетерпеливо посмотрел на Мишу. Тот схватил со сковородки кусок омлета, который Жаров водрузил на колбасу. Омлет увенчал килькой из банки. Широко открыл рот. Получившуюся башню запихал вовнутрь и стал громко жевать, тяжело передвигая челюстями. Весело подмигнул Марксену.

Тот, ощущая свое полное ничтожество, подцепил с тарелки маленький кружок маринованного огурца. Положил на язык. Огурец жалобно пискнул под его вставными зубами.

— Га! Га! — послышался из комнаты голос бородача.

Это был его смех.

— Га!.. Га!..

Радуев пришел на кухню и вдруг выложил на стол черно-белые фото-

[2] Возьмите ее в работу! *(нем.)*.

графии. Мятые и замусоленные. Небольшого формата. Военные сомкнулись над ними своими лбами. И Мишка рванулся от плиты, как ракета.

Фотографии изображали трех девиц. Двух блондинок и одну брюнетку. Худых, но полногрудых. Абсолютно голых. Они лежали на ковре вповалку и, возможно, хотели друг друга согреть, если допустить, например, что судьба занесла их на Северный полюс.

— Отставить кобелятник, — строго приказал подполковник Жаров. — Твои? — спросил он Марксена.

Хозяин проглотил в горле колючую слюну.

— Убери подальше. Мы при исполнении. Отвлекает.

Сложив фотографии в пачку, вручил их Марксену Ивановичу, сурово посмотрев в глаза.

— Подлец! — раздался над ухом горячий и хриплый голос очнувшейся Леры.

Марксен поднял глаза и увидел, что жена стоит над ним и почти дымится от ненависти.

— Ты держал дома порнографию? Ты осмелился держать эту гадость в семейном гнезде?!

— Да. Это были мои верные друзья. С шестого класса. Надя, Люба и Розалинда. Целомудренные душой, но распутные телом. В юности я носил их в школьном портфеле, и они согревали меня в тяжелые годы. Потом, став старше, сложил в одну из книг и никогда не показывал жене, опасаясь расправы... Мы покупали эти карточки у шоферов-дальнобойщиков в далекие годы, когда за распространение порнографии давали тюремный срок...

Ощущая свою ничтожность, Марксен Иванович сунул фотографии в карман брюк. Накинул в прихожей дырявую куртку и сокрушенно ушел из дому.

Небритый и взлохмаченный, с блуждающим взглядом психа он плелся по зимней улице Рыгора Бородулина, которая незаметно и исподволь переходила в улицу Свободы. Свернул в один из переулков и оказался у знакомого отделения милиции.

В коридоре рядом с окошечком дежурного стояли два старичка и беззвучно пинали друг друга руками.

— Вы почему не убрали из моего дома этих бандитов? — тихо спросил Марксен Иванович.

— Каких еще бандитов? — удивился дежурный.

— Ну этих. С автоматами...

— Что-то я вас не пойму. Вы откуда, товарищ?..

— Вы мне здесь Ваньку не валяйте! Я — психолог, я и.о. доцента!.. У меня есть гражданские права!..

— Ваш адрес!..

— Бородулина, семь!..

Марксен бортанул боком двух пихающихся старичков и оказался прямо перед дежурным. Старички откатились в угол и там продолжили выяснение отношений.

Милиционер перевернул страницы журнала, в который он записывал происшествия.

— Не припомню.

— Ну вы ко мне ночью присылали некоего Семенова с собакой...

— Ах, Семенова!.. — наконец-то вспомнил дежурный и доложил: — Собака усыплена. Семенов — на бюллетене.

Какая-то женщина с толстыми боками, проходя мимо, сбавила шаг и начала слушать краем уха разговор.

— Мне наплевать, что случилось с Семеновым! — огрызнулся Марксен. — Но я что-то чувствую!.. Есть какая-то причина, отчего бандиты находятся в моем доме!

— Они не бандиты, — подтвердил дежурный его опасения.

— Ага, значит я прав!... Я очень вас прошу. Очень прошу, голубчик! — взмолился Варзумов. — Дайте знать... Хоть намекните, зачем четверо здоровенных мужиков пришли жить в мою однокомнатную квартиру?..

Милиционер помямлил губами. Некоторая растерянность промелькнула в его уставших за ночь глазах.

— У вас были в детстве игрушки?

— Игрушки?.. Конечно.

— Медведь с оторванной лапой? Заяц?..

— Да. Заяц был.

— А глаз? — напомнил дежурный. — Вы оторвали ему глаз... Ведь было? И мама пришила вместо глаза пуговицу от пальто...

— Заяц был, — согласился Марк-

сен Иванович. — А про оторванный глаз не помню.

— У меня мама его пришивала. Покойница. Умерла от рака.

— Сочувствую. Царствие ей Небесное...

— Земля пухом, — согласился милиционер. — Вот вы — интеллигентный человек, ведь так?

— Ну... Положим.

— И.о. доцента. А через несколько лет станете доцентом в полном смысле этого слова, верно?

— Ну и?..

— Подумайте, что общего между игрушечными зайцем и медведем?..

Он со значением замолчал.

В воздухе повисла напряженная тишина. Даже старички в углу перестали пихать друг друга. Женщина с толстыми боками, зажав под мышкой казенные папки, стояла, как статуя.

— Не имею понятия.

— Больше я вам ничего не скажу. Не имею права, — и дежурный откинулся на спинку кресла.

— А что бы вы ответили? Про того же медведя? Что он ест мед и играет на аккордеоне? Не знаю, как вы, а я — пас. Я, как говорится, выходной.

И Марксен Иванович сокрушенно отошел от окошечка.

— Вы психолог Варзумов? — спросила вдруг женщина с папками.

— Ну да...

— Мой сын у вас учится. Очень хвалит ваши лекции.

— Спасибо... А вы, собственно говоря, кто?

— Паспортистка. И хочу дать вам один совет. Идите в РЭУ.

— Зачем?..

— А затем, — таинственно сообщила женщина, — что эту ситуацию можно обратить себе на пользу.

— Каким образом?

— Вам ведь тесно с женой в однокомнатной квартире?..

— Пожалуй...

— А под этих четверых вы можете расширить свою жилплощадь. Существенно расширить.

Она улыбнулась. Покачивая пышными бедрами, пошла по темному коридору.

Марксен Иванович поглядел на дежурного. Но его уже не было в кресле.

— Они прописаны? Прописаны?! — кричала на Марксена пожилая дама с редкими волосами, улучшенными шестимесячной завивкой.

— Нет...

— Так чего вы прете? Чего прете?! — изо рта дамы брызгала слюна. — Прежде чем расширять жилплощадь, вы должны прописать своих новых жильцов! Вы ответственный квартиросъемщик?!

— Возможно. Не помню...

— Так вы еще и не квартиросъемщик?! — роковым басом сказала дама, надвигаясь на бледного Марксена. — А кто квартиросъемщик?

— Не знаю. Может, жена...

— Вот приведите мне квартиросъемщика, тогда и поговорим!

— Ну, положим, я приведу его, — взмолился Марксен Иванович. — Что будет дальше?

— Дальше — прописка. Потом становитесь в очередь на жилье. Въезжаете, если доживете. Только учтите — выписать обратно этих четверых будет очень сложно... Очень!..

Варзумов поднялся со стула и понуро пошел к двери, утирая с лица чужую слюну.

— Следующий!.. — заорала дама.

Марксен толкнул дверь и оказался в узком коридоре РЭУ, наполненном возбужденными людьми. Голова его закружилась, ноги потеряли опору, и он почти рухнул на какую-то гражданку предвечного возраста, примостившуюся на стуле. Старушка, испугавшись, довольно проворно отскочила в сторону.

Потом, видя, что Марксену Ивановичу плохо, вытащила из кармана валидол и вложила ему в приоткрытый рот...

— Ну и что вы хотите от меня? — спросил у Марксена человек в белом халате.

Они находились во врачебном кабинете. Позади белого человека находилась фотография березовой рощи. Из включенного магнитофона раздавалось пение весенних птиц.

Марксен поглядел в окно. За мутным стеклом мела безнадежная вьюга.

— Хочу совета. Или диагноза.

— Диагноз простой. Вы пережили острый стресс и нуждаетесь в длительной реабилитации.

— Это я понимаю. Но с причиной болезни что делать?..

— Дорогой коллега, уж вам-то, должно быть, известно, что психология не занимается причинами. Я могу прописать вам только одно — уезжайте куда-нибудь. На дачу уезжайте.

— Нету дачи...

— Тогда есть еще один вариант, — сказал врач задумчиво. — Причина стресса обычно бывает такая, что человек не принимает ту или иную ситуацию. Вот вы невзлюбили этих людей, не приняли...

— А вы бы приняли?! — взъерепенился Марксен.

— Не обо мне речь, — ласково сказал врач. — Вариант лечения вашей болезни — любовь. Любовь к тем людям, которые неожиданно зашли к вам на чай.

— Вы что, спятили?.. Не буду я их любить. Не хочу.

— А ведь они выполняют что-то важное. Быть может, государственное задание... Я бы, на вашем месте, подумал над словами дежурного.

— Какими словами?

— А такими. О связи между игрушечными зайцем и медведем, которыми вы играли в детстве.

Врач выключил магнитофон с птицами и начал перематывать пленку.

— А какая здесь может быть связь? — рассеянно спросил Марксен.

— Простая. И заяц, и медведь — *куклы.*

Врач окончил перемотку и включил воспроизведение. Из магнитофона раздался дикий рык лесного зверя.

Варзумов вздрогнул. Врач, смутившись, нажал на «стоп», и магнитофон замолчал.

Била жінка мужика
За чуприну взявши,
Що він її не послухав,
Шапочки не знявши.
Ша-ша-ша, ша-ша-ша,
Шапочки не знявши...

Марксен Иванович тихо, как тень, проскользнул в свою квартиру.

— Га-га!.. — поднял руку в приветствии Радуев.

Он развалился в прихожей на табуретке, положив автомат на колени.

Леры не было. Из кухни раздавалось мужское пение:

Била жінка мужика,
Пішла позивати,
Присудили мужикові,
Щоб жінку прохати...

Это пел Оноприенко, вытирая полотенцем мокрую посуду. Подполковник Жаров сидел за столом и сонно кивал в такт пению.

— Привет науке, — сказал Николай хозяину. — Мы тут пообедали без тебя, уж не взыщи. Но тебе оставили.

— В масленке лежит, — уточнил Оноприенко, аккуратно ставя тарелку на полку.

Марксен решил не возражать и открыл масленку. Там лежал толстый трехслойный бутерброд, какие обычно делал Жаров. Масло, сыр, колбаса, зелень, и все — комом, и все — башней. Психолог задумчиво взял его в руки. Вспомнил, как расправлялся подполковник с подобным бутербродом за завтраком. Нужно было только пошире раскрыть рот.

— Эх, люблю я хохлацкие песни, — мечтательно промолвил Колька. — Ну, давай, Оноприенко, жги, жарь!..

Марксен Иванович разомкнул свои челюсти...

По дорозі жук, жук,
По дорозі чорний...
Подивися, дівчинонько,
Який я моторний!..

Варзумов запихал бутерброд в рот.

Подполковник Жаров вскочил с табуретки и, не в силах смирить буйство, идущее из глубины молодого здорового тела, заелозил ботинками посередине кухни, застучал каблуком об пол. Стал приседать, выбрасывая ноги перед собой...

По дорозі галка,
По дорозі чорна...
Подивися ж, козаченьку,
Яка я моторна!..

Оноприенко перевернул чистую тарелку и начал бить по ней ложкой в такт, как по барабану. Жаров вдруг схватил Марксена Ивановича под мышки, поднял на ноги, завертел, затеребил, стараясь пустить в пляс...

Яка я моторна,
Гнучка, чернобрива,
Як побачишь — аж заплачешь...

— Аж заплачешь сильно!.. — заорал подполковник Жаров, войдя в раж.

— А-а!!. — подхватил вопль Оноприенко.

Тарелка, звякнув в руках его, разбилась. Осколки заскрипели под армейской подошвой.

Песня оборвалась. И ноги сами собой остановились.

— Отставить бардак!.. — приказал запыхавшийся Николай.

— Есть отставить!.. — откликнулся, как эхо, Оноприенко.

Вытащил из-под раковины веник и железный совок. Начал сгребать осколки.

Щеки хозяина пылали.

— Ответьте, умоляю... Ответьте, пожалуйста... Я знаю, что вы здесь не без причины!.. — Марксен Иванович давился собственным дыханием. — И еще я знаю... Еще знаю про медведя и зайца... Они куклы. Но при чем тут куклы?! При чем?..

— Куклы, говоришь? — с веселым удивлением переспросил подполковник.

С удивлением, оттого что хозяин каким-то образом раскусил, подметил одну важную деталь...

Жаров вдруг захохотал. Схватил газету, свернул из нее безобразный ком. Изо всей силы хлопнул по нему кулаком.

— Меня зовут Валерия Константиновна... Валерия Константиновна Остряковская. В замужестве Варзумова. Детей не имею. Окончила Университет Дружбы народов имени Патриса Лумумбы в Москве. Но оказалась здесь. В провинции... Из-за несчастной любви.

Лера стояла почти в полной темноте. Голова ее была повязана платком, но платок съехал куда-то назад, и из-под него торчали крашенные под седину волосы. Несколько свечек горело за ее спиной.

— Из-за несчастной любви к кому? — спросил ее мужской голос.

— Из-за несчастной любви к собственному мужу, — уточнила Лера.

— Краситься не надо...

— Что?

— Краситься не надо... Ты крещена?

— Не помню... А разве это обязательно? — наивно удивилась она.

Лера тихонько вошла в прихожую, в руке у нее была зажата толстая книга.

Радуев шутливо отдал ей честь. Но Валерия не ответила на приветствие.

Скинула с себя дубленку. Увидела, что на кухне горит свет. Все общество за закрытой стеклянной дверью сгрудилось у работающего телевизора, по которому передавали очередной футбольный матч. Лера с удивлением отметила, что среди военных сидит и ее муж.

Марксен Иванович дернулся, спиной ощутив горячий взгляд любимой супруги. Вышел из кухни, плотно закрыв за собой дверь. Лера тем временем легла на кровать, не выпуская из рук книгу. Марксен тихонько примостился рядом.

Он не знал, о чем говорить, с чего начать. Да и Лера не давала повод для разговора. Заметил в ее волосах какую-то грязь. Поддел ногтем. Вдруг понял, что это не грязь, а воск.

— Ты где была?..

Супруга беззвучно смотрела в темноту. Он попытался рассмотреть название книги, которую обнимала Лера. Возмущенный крик был ему ответом.

— А я веду здесь следствие, — начал оправдываться он. — Уже многое понял. Мне намекнули. Про медведей, зайцев...

— Какие, к черту, медведи?! Ты лучше спроси, отчего Радуев все время толчется в коридоре?!

— Толчется?.. Ну и пусть себе толчется. А что?..

— А то. Надо быть безнадежным тупицей, чтобы не понять! Тупицей и ослом!

От возбуждения в горле Леры заклокотало.

— Да не ругайся, объясни.

— Восемьдесят один! Восемьдесят один!.. — заорала жена, потеряв терпение.

— Он смотрел на меня своими покорными, как у овцы, глазами и ничего не понимал. А ведь его мать меня предупреждала. Покойница была честнейшей женщиной. «Лерочка, — сказала она, — Марксен с десяти лет надевает на ноги разные носки, и мы ничего с этим не можем поделать. Неужели вы доверите свою жизнь человеку с разными носками?..»

— Восемьдесят один? — переспросил он в полном затмении.

— Да, да!.. — подтвердила Лера, думая, что до супруга наконец дошло. — И вообще, если ты специалист по нейролингвистическому программированию, так запрограммируй

их! Приведи теорию в действие! Уведи из дома!

Она застонала от собственного бессилия. Повернулась лицом к стене.

Марксен Иванович скривился от сложного мыслительного процесса, который он не мог произвести. Но решил больше не пытать жену, потому что боялся нарваться на грубость.

Пошел на кухню. Трое, сидевшие у телевизора, удрученно вздохнули.

— Пшено! — тоненько сказал кучерявый Миша, комментируя игровой момент. — Кто ж так бьет?!

— Супруга плохо себя чувствует, — пробормотал Марксен в ответ на вопросительный взгляд Жарова.

Заглянул в мусорное ведро, которое стояло под раковиной, и обнаружил, что оно переполнено битой посудой.

Решил вынести его из квартиры. В коридоре скинул тапочки и сунул ноги в порваные кеды. Вышел на лестничную площадку...

Прямо на Марксена смотрела цифра 81. Сделанная из меди. С желтовато-черным отливом. Именно та, о которой предупреждала Лера.

Цифра эта была привинчена к квартире напротив, к солидной двери, обитой черной кожей. Марксен Иванович инстинктивно оглянулся. И увидел красный глаз. Это капитан Радуев внимательно наблюдал за ним через глазок.

На лестничной клетке в тренировочных брюках топтался худой сосед с испитым лицом и нервно смолил «Приму». Марксен Иванович кивнул ему, здороваясь. Но сосед был, по-видимому, человек нелюдимый. Здороваться он не захотел и, более того, повернулся спиной...

Варзумов быстро спустился во двор. Под редким мокрым снегом опрокинул ведро в черный бак. Возвратился в подъезд. И все-таки не утерпел, решил разговорить курившего на лестничной клетке.

— Вы не скажете, кто живет в квартире 81?

Лицо соседа перекосил легкий нервный тик.

— Там ведь кто-то есть? Или нет?

Куривший затопал по ступенькам вниз, оглядываясь и что-то шепча под нос.

Марксен Иванович остался на лестничной клетке один. Тихонько подошел к взволновавшей его двери.

Ничего особенного. Дверь как дверь. Одна из тысячи подобных дверей. А может быть, из миллиона. Ему показалось, что из-за толстой обивки слышится какой-то шум.

Приложил ухо к дорогой коже... Действительно, за дверью кто-то находился. Кто-то сверлил дрелью стену: «Дзу-и... Дзу-энь... Дзи-и-и...»

Ощущая на себе воспаленный глаз следящего через дверной глазок Радуева, Марксен возвратился в квартиру. Солдат проворно отскочил в темноту. Сделав вид, что ничего не видел, расстелил в прихожей коврик, приготовляясь к вечернему намазу.

Хозяин, поставив пустое ведро у ванной, прошел в темную комнату. Лера по-прежнему лежала, повернувшись лицом к стене.

— Я прожил здесь столько лет и до сих пор не знаю, кто живет в квартире 81. Может, ты знаешь?

Супруга не отвечала.

— А по-поводу НЛП... Что ж. Можно попробовать. Можно запрограммировать их на уход. Только я теоретик, понимаешь? Теоретик.

Он вдруг понял, что жена крепко спит. Тихонько взял книгу, которую она принесла в дом. Различил в темноте выдавленное на обложке слово «Библия». Встал с дивана и отправился на кухню.

— ...А-а!!. — сладко потянулся Жаров, давая понять, что футбольный матч окончился.

— Чайку? — непринужденно осведомился Марксен, ставя пустое ведро под раковину.

— Угу, — кивнул подполковник и, видя, как хозяин насыпал только ложку чая, опрокинул всю пачку «Дилмы» в заварочный чайник.

— Чтобы не спать, — комментировал он свои действия.

— Чтоб стеречь квартиру 81?.. — предположил Варзумов, давая понять, что не лыком шит.

Военные переглянулись.

— «В місяці іюлі випала пороша. Тим дід бабу полюбив, що баба хороша», — затянул Оноприенко, но вышло как-то тоскливо.

Из коридора послышался глухой стук. Это бился лбом о коврик капитан Радуев.

— Вы, наверное, сами из Киева? —

закинул удочку Марксен Иванович, подготавливая нейролингвистический сеанс.

Оноприенко не ответил.

— А про Днепр вы песни поете?..

Ответа опять не последовало.

— Я был на Украине в конце 70-х,— сладко затянул хозяин. — Благословенная земля. Вторая Италия. Крещатик, Андреевский спуск... До сих пор хочу туда возвратиться.

— Хохлы думают, что Днепр их река, — вдруг сказал Жаров.

— А то чья же? — лениво откликнулся Оноприенко.

— А она русская. Знаешь, где Днепр берет начало?

— Где? Да в Украйне и берет.

— Дулю тебе. Днепр берет начало под Смоленском. Не спорь. Я сам оттуда.

— Из Смоленска? — Марксен Иванович сделал вид, что его очень интересует происхождение подполковника.

— Ну да. Днепр там небольшой. Но был глубокий еще недавно. В 60-х годах по нему ходил прогулочный катер. Потом река обмелела. И еще ртуть начали спускать. Но рыба есть до сих пор. Из-за нее я и попал сюда.

— Куда? — не понял Оноприенко.

— Да сюда. Вами, сволочами, командовать!

— Расскажите, товарищ подполковник, — сладко попросил Миша.

Колька тяжело вздохнул.

— Отслужил я в армии, как и положено, два года. Вернулся домой. Ну и в первую неделю на выходные ушел удить рыбу. Выше города река почище. Попадается плотва, окуни. Взял у отца резиновую лодку и ушел. А там одна на берегу белье полоскала. Смотрит на меня и полощет. Полощет и смотрит.

— Гарная? — с завистью спросил Оноприенко.

— Вдова, — тяжело вздохнул подполковник. — В общем, решил я ей подарить всех своих окуней. Что было дальше, не помню. День, ночь... Ночь, день... Все слилось. За ужином спали. Закусывали на рассвете. Сблядовались мы капитально. И продолжалось это целый месяц.

Темпераментный Миша завистливо цокнул языком.

— Вернулся домой в июле. Соседка увидела меня и упала в обморок. «Где отец?» — спрашиваю. «А он, — говорит, — на твоей могиле. Третья во втором ряду». У нас кладбище недалеко от дома. Пошел. Гляжу, действительно. Свежий холмик и написано: «Любимый сын Николай Андреевич Жаров». И папаша там возится. Пьяный уже. Оказывается, вот что вышло. Выловили из реки какого-то мертвого чувака. Распухшего и синего. Но по татуировке опознали меня. Здесь у меня — Коля, — Жаров показал кисть правой руки. — И у того была такая же. Только читалось «...оля». Я думаю, он был Толя, а не Коля. А мой папашка меня в трупе и признал. Это, говорит, сынок мой любимый, десантник. И похоронил... Вот так.

— А дальше?.. — попросил Оноприенко.

— А дальше злость меня уела. Что это, думаю, за отец, который не может отличить родного сына от мертвого алкаша? Поцапались мы сильно. Ударил я старика. И подался из дому. Сначала пошел к вдове... А Наташка мне говорит: «Знаешь, Коль, я, кажется, понесла...» Дошло, что она меня ловит, я этого не люблю. И от нее подался в бега. Ни дома, ни работы... А где здоровому мужику не пропасть? Только в войсках особого назначения.

— Наталья, что... Врала? — не понял Марксен Иванович.

— Ну я же сказал... Ловила, — объяснил лениво Жаров.

Громко загудел на плите чайник. Миша, спохватившись, снял его с огня и заварил чифирь.

— А я попал к вам по болезни, — сказал вдруг Оноприенко.

— С куста клубники упал? — предположил подполковник.

— Нет. По психической линии. Такая случилась петрушка... В общем, пил я в юности. Пил сильно. И как наступала похмелюга, так люди казались мне маленькими. Вот такими. По колено, — Оноприенко ударил себя по ноге.

— Так это уже не петрушка, а целый сельдерей! — вскричал подполковник.

— Вот именно. До рассола или рюмки с похмелья — все маленькие. Выпью рюмку, и видение проходит, все кругом начинают увеличиваться и делаются нормальными. Но как-то ехал я в поезде из Одессы от друзей. Ну, выпили мы на вокзале крепко. За-

валился я спать на верхней полке. Просыпаюсь днем, батюшки!.. В купе попутчиков трое. И все — мелюзга, такая мелочь, что противно. И говорят писклявыми такими голосами. Ну, думаю, кердык тебе, Оноприенко, амба. Похмелюга страшная. Пошел к проводнику. Дай, говорю, выпить хоть чегонибудь, а то с ума схожу. Проводник, тоже, между прочим, роста небольшого, налил мне грамм двести перцовой. Принял я. Иду в свое купе. А по пути маленькие люди так и шныряют. Так и шныряют, как мыши!.. Водка не действует. Все — маленькие!..

— Ну и?..

— Ну и... Выяснилось потом. Посадили в поезд лилипутов. Пока я спал. Ночью. Какой-то лилипутский оркестр. Как я с ума тогда не спрыгнул, не знаю. Но принял решение — больше не пить. А как от этого зла отлипнуть? Решил уйти в доблестные вооруженные силы.

— В общем, затушил пожар бензином, — согласился Жаров.

— Почему бензином? Ты видел, чтоб я пил?

Николай неопределенно хмыкнул.

— Ну, Мойсейка, давай. Теперь твоя очередь, — обратился он к Мише.

— А мне и рассказывать нечего, — тоненько сказал тот. — Пришел я к вам назло родителям. Они хотели, чтоб я стал главным бухгалтером. А я не хотел быть главным бухгалтером.

— «А я хотел паршивых гадов мочить», — подсказал ему Жаров.

— Ну да, — скромно потупился Миша. — Гадов, мокриц, пауков-кровососов...

— Ладно. Нальем и сдвинем стаканы. А как хозяин сюда попал, мы и спрашивать не будем.

— Отчего же? — встрепенулся Марксен. — Я родился под Москвой, сюда же приехал после университета... Работал сначала на местном моторном заводе, в кабинете психологической реабилитации. Теперь вот, когда завод закрылся, преподаю. Но, знаете, я до сих пор хочу вернуться в родные места.

Жаров плеснул в чашки чифиря.

— Примешь? — спросил он Марксена.

Тот кивнул.

— За наше безнадежное дело!.. — И мужчины со звоном сдвинули свои чашки.

— А чего там, в родных местах? — спросил подполковник, скривившись от выпитой заварки. — Медом, что ли, обмазаны?..

— Медом не медом... Но без малой родины жить нельзя.

— А вот это ты врешь, — хрипло заметил Колька. — У волка родины нет.

— Ошибаетесь, товарищ подполковник. Вы и сами в свой Смоленск вернетесь.

— Почему это?

— А потому, что сын там у вас. Или дочка. От Натальи.

И Варзумов выжидательно замолчал. Оттого что нащупал как психоаналитик слабую струну командира.

Тот мрачно взглянул на хозяина.

— А ведь дело говорит, — согласился Оноприенко. — До сорока семью не заведешь, бобылем помрешь...

— Разговорчики!.. Разговорчики в строю!..

Глаза Жарова сделались красными. То ли от злобы, то ли от выпитого чифиря.

— А я и фамилию ее не знаю, — сказал он в свое оправдание. — Адрес только запомнил...

— А фамилии вам знать не надо, товарищ подполковник, — издевательски пробормотал Оноприенко. — Все равно девочка будет носить ваши инициалы.

— Ксения Николаевна Жарова, — предположил Марксен, — Звучит?

— Отлично звучит, — подтвердил Мойсейка. — Лучше не придумать.

— Ксения... А если попроще? — спросил с доверием подполковник.

— Попроще Ксюша... Или Ася. — подкинул в костер поленьев Марксен.

Колька громко задышал.

— Нужно, что ли, написать им. Или заехать...

— Заехать всегда лучше, — согласился Марксен Иванович.

Встал, посмотрел в темное окно, за которым начала мести метель.

— А завтра, наверное, все растает... На вашей-то Украйне климат, поди, лучше?

— В апреле уже жарко. Только гражданство у меня теперь российское.

— Так вы же украинец, Оноприенко. Наверное, можно поменять гражданство? Восстановить?..

Хохол пожал плечами.

— Ну ладно... Пора на покой. Спокойной вам ночи.

И Марксен Иванович, довольный собой, ушел в комнату.

— Разведка состоялась, — сообщил он жене, ложась рядом. — Крючки наживлены. Завтра начну дергать за леску.

— Ты о чем?.. — не поняла Лера спросонок.

— О программировании. Слово «родина» обозначено. «Семья» тоже. Посмотрим, к чему это приведет.

— Черта лысого! — сказала супруга.

— Лысого не лысого... Но утром мне показалось, что я жестоко ошиблась.

Утром их разбудил какой-то топот. Марксен Иванович спросонья сел на кровати и ощутил, что на кухне и в прихожей происходит движение, слышны шорох целлофана, скрип молний на сумках, будто паковали вещи. Пошел на кухню к солдатам...

— Уходим! — кратко объяснил ему подполковник Жаров.

— Подействовало! Уходят! — торжествующе шепнул жене Марксен Иванович. — Я пойду их провожу...

На улице было белым-бело. Даже двор, усыпанный угольным шлаком, надев подвенечное платье, стал девственником.

Перед тем как выйти со двора, Николай спустился по маленьким скользким ступенькам в подвал. Толкнул железную дверь с надписью «Металлоремонт».

— Подполковник Жаров, — представился он мастеру.

Тот в берете и с напильником в руках застыл от неожиданности над ключом, который был зажат в тисках.

— Никто не интересовался квартирой 81? Например, не заказывал от нее дубликат ключа или не просил взломать замок?

Слесарь отрицательно мотанул головой.

— Если такой появится, сообщи по этому телефону. — И вручил мастеру кусочек картона с номером.

Вышел на улицу.

— Вперед! — приказал он своим друзьям.

...Трое военных в куртках защитного цвета, в черных вязаных шапках шли вперед, и снежок скрипел под их грубыми башмаками. На радостях Марксен Иванович даже не осознал, что Радуева нет с ними.

Прошли насквозь Бородулина. Вышли на улицу Свободы, направляясь к автобусной остановке. Психолог вообразил, что здесь и состоится скупое мужское прощание. Однако заветная остановка была пройдена мимо.

Подполковник Жаров решительно шел вперед, меряя асфальт широкими шагами. За ним не спеша, вразвалочку шагал Оноприенко. И низкорослый Миша семенил следом.

По Свободе начали спускаться вниз, к замерзшей реке. Потом свернули в проулок, на грунтовую дорогу. Оказались на пустыре, заросшем мелким голым кустарником. Где-то сбоку далекой серой лентой тянулись длинные гаражи. Посреди пустыря одиноко стоял заиндевевший турник.

— Э-эх! — вскричал Колька и с маху прыгнул на железо.

Подтянулся. Сделал «солнышко».

— Теперь ты! — приказал он Оноприенко, приземляясь.

Хохол поплевал на руки, прыгнул, подтянулся сначала один раз, потом другой...

— Ра-аз!.. Два-а!.. Три! Четыре!.. — хором считали Жаров и Миша.

— Ты! — приказал Мойсейке командир, когда Оноприенко закончил упражнения. — Ноги — перпендикулярно земле! Не сгибай, говорю! Девяносто градусов, слышишь?! Прямой угол! Вот так.

Миша спрыгнул на землю.

— Подтягиваться будешь? — спросил Жаров у Марксена.

Спросил столь решительно и непреклонно, что Варзумов не смог отказать.

Он и прыгнул. Но не дотянул какого-то сантиметра до железного поперечника. Чиркнув по нему ногтями, рухнул вниз.

— Давай! — скомандовал Жаров, беря Марксена за талию.

Тот прыгнул еще раз. Николай подсадил его, и психолог завис на турнике на прямых руках. Подтянуться он не мог, а спрыгнуть вниз было стыдно.

Он услышал, как за спиной шуршат сумки. Видимо, его новые друзья потеряли к нему всякий интерес. Марксен тяжело опустился на снег.

Поглядел, что делают военные.

Они вытаскивали из спортивных сумок нарезное оружие.

— Вот это ствол и трубка поршня, — сказал Колька, суя в руки Марксена автомат. — Что чувствуешь?

— Холодное...

— А это тебе не член, чтобы сразу быть теплым. Вот постреляешь, тепло и почувствуешь. — И Жаров забрал автомат себе. — Это шептало. Это возвратно-боевая пружина. А это курок, — продолжил он знакомить с устройством автомата. — Трогать его надо мягко, как сосок любимой женщины. Мойсейка!.. Расставляй мишени!

Миша распахнул одну из сумок и вытащил оттуда пустые банки из-под пепси-колы. Аккуратно поставил их на пригорок в метрах ста.

Николай, не прицеливаясь, открыл по ним огонь из автомата. Банки разлетелись в прах. Испуганное воронье поднялось с одинокого тополя и с криком устремилось в небо.

— Еще давай! — скомандовал подполковник.

Мишка поставил стеклянные бутылки из-под пива.

— Е-хо-хо!.. — вскричал Оноприенко, и автомат в его руках заставил грохотать окрестности.

Его поддержал из другой огневой точки командир. После стрельбы из двух стволов от бутылок осталась куча мелких осколков.

— Давай!.. Давай же! — закричал Жаров лейтенанту, войдя в раж.

— Мишеней больше нет, товарищ командир, — отрапортовал Михаил.

— Издеваешься, сволочь?!

— Погодите, — выдохнул из себя Марксен Иванович. — Вот...

Вытащил из штанов черно-белые порнографические карточки. Надю, Любу и Розалинду. Поставил их на бугор, рядом с осколками бутылок.

— Будешь? — и подполковник сунул в руки психолога автомат.

— Буду,— сказал Марксен. — На это жать?

— На это, на это!

Варзумов прицелился и спустил курок.

— Куда ствол задрал? По воронам стреляешь?.. Погоди! — Жаров встал сзади и нацелил руки Марксена на предполагаемую цель.

— Мочи!..

Марксен Иванович замочил.

Блудливая Розалинда была поражена в самое сердце. Гигантские груди Надежды разлетелись в разные стороны. От Любы осталась одна улыбка.

— Возвращаемся на объект! — приказал командир.

— Раз-два, левой! Раз-два, левой! Левой! Левой!..

В ногу, слаженно и синхронно, распугивая штатских и заставляя их думать о вечном, мужчины дошагали до улицы Бородулина. Разгоряченные ввалились в квартиру Марксена Ивановича.

Хозяин весело чмокнул окаменевшую от горя супругу, сидевшую на диване в той же позе, что и час назад. Пошел на кухню и начал готовить бутерброды. На разрезанный хлеб положил заледеневший кусок масла. На масло — ломоть колбасы. На колбасу — две тощие шпротины. На шпротины — полоску сыра. На сыр листок капусты. На капусту — еще один кружок хлеба.

— А ведь у него был талант. Был... Он мог угадывать птиц по их голосам. Весною на Ленинских горах мы гуляли с ним в тамошнем Ботаническом саду. И я узнала, что соловей говорит: «Чиф, чиф, чиф, черемуха, черемуха...» А певчий дрозд: «Филиппп-Филиппп-Филиппп, пррриди-пррриди-пррриди, чайпитть-чайпитть-чайпитть...» Откуда он мог знать это? Наверное, оттого что детство провел в деревне...

— Лер, ты будешь завтракать?..

— Это так они ушли?..— поинтересовалась жена обреченно.

— Уйдут еще... Они мне показали одну штуку... Ладно. Потом объясню.

Марксен находился в сильном возбуждении. Щеки его пылали.

— Моя мать была учительницей пения и с детства пыталась научить меня игре на фортепьяно. Мы жили в большом консерваторском доме в Москве, и я еще застала время, когда на лестничных площадках стояли черные ведра с надписью «Пищевые отходы», туда мы складывали объедки, которыми потом кормили скотину в подмосковных совхозах... Музыку я ненавидела и один раз специально сунула палец в железную сетку лифта. Палец не сломался, но получился сильный вывих, и музыку пришлось забросить...

— Ты сегодня идешь в педул? — спросил психолог, появляясь в комнате с набитым ртом. — Мне к одиннадцати. Так что убегаю.

Прожевывая на ходу бутерброд, он начал быстро напяливать на себя белую рубашку, не попадая в рукава и застегиваясь не на те пуговицы.

— Мать внушила мне, что близкий мужчина должен быть непременно и отцом. Марксен родителям понравился сразу. Может быть, оттого что носил очки и выглядел гораздо старше своих лет. Но они не учли одного факта — Марксену самому нужна была мать, а не жена. Эта трагическая нестыковка и завела нашу совместную жизнь в тупик...

— Прощай, до вечера! — И Варзумов чмокнул супругу в щеку.

Вбежал, запыхавшись, в аудиторию, грохнул портфель об стол и весело спросил у студентов:

— На чем я остановился в прошлый раз?

— На технике якорения, — подсказал кто-то.

— Ну да. Якорение или якорная техника. Кит нейролингвистического программирования... — Марксен Иванович прошелся по аудитории, потирая замерзшие ладони. — Что такое якорь? Якорем может стать любой предмет, слово или звук, за которым программист закрепляет определенное значение. Позитивное или негативное, как программисту захочется. В дальнейшем, исподволь повторяя это слово или звук, подсовывая на глаза больного подобранный ранее предмет, программист может ввести пациента в заданное состояние. Вот, например, автомат. Какая эмоция может быть закреплена за боевым автоматом, кто ответит?

В аудитории повисла напряженная тишина.

— Смерти, — громко сказали с последней парты.

— Любая, малыш, любая, — снисходительно заметил Марксен Иванович. — Сам предмет значения не имеет, имеет значение лишь воля программиста. Захочет программист, например, закрепить за автоматом чувство комфорта, надежности. Или даже любви... Почему бы нет? Автомат — это и есть любовь, кто возразит? Автоматом мы защищаем то, что сами любим, ясно? Нужно внушить больному, что при автомате в руках все его проблемы будут решены. А потом невзначай дать подержать больному этот автомат. И нужно подсовывать автомат каждый раз, когда пациент чувствует беспокойство и неуверенность в собственных силах, в завтрашнем дне. Когда по ночам его мучают кошмары.

Здесь Варзумов взял в руки указку и воинственно направил ее на аудиторию.

Направил, как направляют оружие.

— Дураки и невежи лечат нервные расстройства успокоительными средствами. На то они и дураки. Но врачи будущего вылечат вас любой ерундой. Любой дичью, которая попадется под руки... Та-та-та-та-та!!.

И Марксен Иванович шутливо расстрелял своих учащихся.

— Не верится, — вдруг услышал он скептический вздох.

— О чем это вы?

— Не верится, что автомат может быть предметом любви.

— Не порите чушь, молодой человек!

Лицо психолога внезапно пошло красными пятнами. Он был уязвлен.

— А вы, вообще-то, знаете, что такое автомат? Открываем тетради и пишем! — Марксен сделал паузу, во время которой зашуршали тетради, начал размеренно диктовать: — Боевой автомат состоит из следующих частей. Возвратно-боевая пружина. Шептало. Приклад. Спусковое устройство, или в простонародье курок. Дуло с мушкой. Учтите, после первой очереди дуло оживает. То есть начинает обладать теплом физиологического органа. Что опять же работает на мою концепцию любви и комфорта. — Он прервался, чувствуя на себе чей-то тревожный взгляд. Пробормотал: — Ты что это, Лера? Зачем ты здесь? Иди. Иди, милая, отсюда.

В проеме приоткрытой двери стояла Валерия Константиновна и с ужасом слушала увлекательную лекцию супруга.

— Напишите подзаголовок: «Перезарядка боевого автомата...»

Марксен Иванович подошел к двери и крепко прикрыл ее. Даже запер на висячий крючок.

Окончание следует

S U M M A R Y

Pyotr Todorovsky:
«We worshipped the maîtres!»

Valery Rubinchik:
«Generation shift? No problem!»

Igor Maslennikov:
«Age does not hinder creation»
The noted filmmakers discuss the shift of generation in contemporary Russian cinema.

Tatyana Moskvina
There is nothing like good weather!
Analysis of metamorphoses of creative spirit and the art of keeping the level.

Gleb Sitkovsky
36 and a half

Dmytry Bykov
Oxymoron, or God with us
Reviews of Andrei Konchalovsky's HOUSE OF FOOLS (Russia — France).

Zara Abdullayeva
Bathing the red horse
Review of Takeshi Kitano's DOLLS (Japan).

Alexei Medvedev
Other people
Review of Lee Chang-dong's OASIS (Korea).

Elena Kutlovskaya
Shocking simplicity
Review of Vera Storozheva's THE SKY. THE PLANE. THE GIRL (Russia).

Lev Anninsky
World of fools
A short review of Igor Maslennikov's LETTERS TO ELIZA and Andrei Konchalovsky's HOUSE OF FOOLS.

Dmytry Kharitonovich
Lecture 2. Reflection on method
Essay by an historian as a lecture on history in Subjunctive mood.

Mikhail Trofimenkov
Conversations with a «terrorist»
National question and intelligentsia.

Vadim Yu. Tsaryov
Entrances, exits and growth
On the problem of higher education in Russia.

Stas Tyrkin
Fathers and «kids»
Portrayal of Larry Clark.

Anton Dolin
«Dolls» house of Kitano
On creation of Takeshi Kitano.

Nina Zarkhi
Outward appearance does not deceive
Venice-2002.

Alexandre Bashirov:
«The left have explained the world until now»
Conversation of Natalya Sirivlya with the president of Deboshir film festival.

Larisa Malyukova
Signs of reasonable life, or To sentence all!
Animation festival KROK-2002.

Moritz de Hadeln:
«It's no way to provoke public at large all the time!»
The newly appointed director of the Venice International on his festival's experience.

Steven Soderbergh:
«My every film is negation of the previous one»
On the latest film FULL FRONTAL
Lessons on filmmaking.

Richard Gelfond
Format of IMAX
The president of IMAX corporation interviewed.

Yury Norstein
Snow on the grass
Excerpts from the book.

Abbas Kiarostami
Landscape photography
Michel Cement asks 30 questions on the art of photography.

Yury Arabov
A movable horror
A script.

№ 1 5889

17 МАР 2003

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Отдел рекламы: 119017, Москва, ул. Б.Ордынка, 43, стр. 1

Телефоны: 953-3185, моб. 8-916-331-3233
Шмыров Олег Юрьевич
e-mail: Kinoprocess@mail.ru

Сдано в набор 04.01.03. Подп. к печати 27.01.03
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 12. Усл. печ. л. 15,48. Уч.-изд. л. 15,81
Заказ 29. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2003

ЛУЧШИЕ МАТЕРИАЛЫ 2002 ГОДА

Зара Абдуллаева
Хайль, Зайдль
Портрет Ульриха Зайдля

Олег Аронсон
Приключения вымысла
Статья, посвященная современному кинонарративу

Сергей Бодров-младший
Идет игра народная...
Встреча в редакции «Искусства кино»

Юрий Клепиков
Записки бывшего мальчика
Документальная проза

Дмитрий Комм
Должники и кредиторы: русский жанр
Статья о новом отечественном триллере

Ирина Кулик
За облаками
Рецензия на фильм Жака Перрена «Птицы-кочевники»

Игорь Манцов
Свидетель
Статья, посвященная кризису семейных ценностей

Татьяна Москвина
Про Ивана и Джона
Рецензия на фильм Алексея Балабанова «Война»

Татьяна Чередниченко
Логотипы
Эссе о рынке как культурной практике

Владимир Чумак
Свет и тень
Уроки операторского мастерства

Лидеры были определены тайным редакционным голосованием.
Список лауреатов публикуется в алфавитном порядке.
Для достижения максимально объективного результата материалы штатных сотрудников «ИК» в номинации не участвовали.

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, Л.АННИНСКОГО, А.АРТЮХ, Д.БЫКОВА, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, О.КОВАЛОВА, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, В.МАТИЗЕНА, А.МЕДВЕДЕВА, А.МУНИПОВА, Е.СТИШОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Новая телережиссура
Рейтинг. Аналитический взгляд на проблему
Питер Гринуэй. Уроки режиссуры в Москве

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«С ЛЮБОВЬЮ. ЛИЛЯ» Ларисы Садиловой
«УБИТЫЕ МОЛНИЕЙ» Евгения Юфита
«ГОЛОЛЕД» Михаила Брашинского
«К-19. УГРОЗА ЖИЗНИ» Кэтрин Бигелоу
«ФРИДА» Джули Теймор

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА
ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ
ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АНАТОЛИЙ ЭЙРАМДЖАН
КИРИЛЛ ПИРОГОВ
АЛЕХАНДРО АМЕНАБАР
КЭНДЗИ МИДЗОГУТИ
ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Новое российское кино (продолжение дискуссии)
Екатеринбург-2002
Салоники-2002

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Насилие в Интернете

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
АЛЬ ПАЧИНО
ЕЖИ ШТУР

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

ЛЕОНИД ГАЙДАЙ
ГРИША БРУСКИН – ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
ГРИША БРУСКИН – СОЛОМОН ВОЛКОВ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Юрий Арабов. УЖАС, КОТОРЫЙ ВСЕГДА С ТОБОЙ

Индекс 70402